

Lessing's
ausgewählte Werke
3. Band

Hamburgische Dramaturgie. I.
Erstes bis ein und fünfzigstes Stück.

Gotta'sche Volksbibliothek



Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by

Geo. Mickle, Esq.,

Die Cotta'sche Volksbibliothek

will ihrem Namen entsprechend dem Volke die besten Erzeugnisse seiner
Dichter und Denker in schönen, gleichmäßig ausgestatteten Ausgaben zu
dem Preise von

...⇒ 50 Pfennig ⇒...

für den elegant in Leinwand gebundenen Band

liefern und damit den weitesten Kreisen die Beschaffung einer Bibliothek von
unbestritten größtem und dauerndem Wert ermöglichen.

Die Cotta'sche Volksbibliothek bringt in 52 Bänden von durchschnittlich
250 Seiten, welche in Zwischenräumen von 2 Wochen erscheinen, die nach-
stehenden Ausgaben:

Schillers sämtliche Werke. 12 Bände in Leinwand gebunden a 50 Pf.

Goethes ausgewählte Werke. 12 Bände in Leinwand gebunden
a 50 Pf.

Fessings ausgewählte Werke. 6 Bände in Leinwand gebunden
a 50 Pf

Shakespeares sämtliche Werke. 12 Bände in Leinwand ge-
bunden a 50 Pf.

Körners sämtliche Werke. 4 Bände in Leinwand gebunden a 50 Pf.

Haußos sämtliche Werke. 6 Bände in Leinwand gebunden a 50 Pf.

Die Cotta'sche Volksbibliothek kann in dreifacher Weise durch alle
Buchhandlungen bezogen werden:

- 1) Durch Subskription auf die ganze Reihe von 52 Bänden (alle
2 Wochen ein fertiger Band a 50 Pf.)
- 2) Durch Subskription auf einzelne oder mehrere Dichter.
- 3) Durch Kauf einzelner Bände (ohne Subskription, nach Wahl).

☛ Auch für einzelne Bände ist der Preis von 50 Pf. für den
gebundenen Band beibehalten. ☛

Die Verlagshandlung, welche mit dieser Volksbibliothek die Meisterwerke
der Litteratur in gediegener Ausstattung zu einem wohlfeilen Preis ohne-
gleichen bietet, rechnet auf die Sympathien aller Kreise für ihr neues litterarisch
wertvolles und vollständiges Unternehmen.

Stuttgart, März 1889.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung
Nachfolger.



G. E. Lessings ausgewählte Werke

in sechs Bänden.

Dritter Band.

Inhalt:

Hamburgische Dramaturgie. I. Erstes bis einundfünfzigstes Stück.



Stuttgart.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung

Nachfolger.

170385-
11/4/22

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Hamburgische Dramaturgie. I.

1767—1769.

Ankündigung.

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimeffen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Aeußerungen sind sowohl hier als auswärts von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man konnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber, wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst ausbringen; wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben; wo die größere Anzahl wohlgefinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstatet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Rabalen und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Überwizes werden!

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen; denn es verdienet, so glücklich zu sein!

Als Schlegel zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste,

„daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinn zu arbeiten.“^{*)} Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrtheils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Nothdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis ist auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und, nach einem gemeinnütigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte, so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts gespart werden; ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte. Seine Stimme soll nie geringschätzig verhöret, sein Urtheil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritiker für das Publikum halte und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rake gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen! Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Acteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto partiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt, und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirret.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die

*) Werke, dritter Theil, S. 252.

Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit; aber Wahl setzt Menge voraus; und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist, und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urtheilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur aus einander zu setzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Aeteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirrt man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wie viel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere verziehen hat, heißt beide verderben. Jedem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größte Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rectification des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes raucht gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhaftern Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, eine melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Verufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urtheile ziemlich durchkreuzen. Es

würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

Erstes Stück.

Den 1. Mai 1767.

Das Theater ist den 22. vorigen Monats mit dem Trauerspiele *Olint und Sophronia* glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

Olint und Sophronia ist das Werk eines jungen Dichters, und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronest starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er nach dem Urtheile seiner Freunde für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter aus allen Zeiten und Nationen hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht eben so zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuwandeln, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun; sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können; die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisiren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist; was das Genie, ohne es zu wissen, ohne es sich langweilig zu erklären, thut und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert.

Tasso scheint in seinem *Olint und Sophronia* den Virgil in seinem *Nisus und Euryalus* vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmüthiger Dienstfeier, der die Probe der Freundschaft

veranlaßte; hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeigt, ist in Gronegk's Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengeponnen hat, welcher dem Mladin den Rat gibt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Gronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht eben so unwissend war, als es der Dichter zu sein scheint, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Gronegk verrät sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigezwöhnet. Der größte Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringet. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter“, und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rache und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blikt, vertilgt das freche Volk der Christen!“

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm, vom Scheitel bis zur Zehe, genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kommt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Gronegk macht den Dint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz“; aber Bild ist Bild, und dieser armelige Aberglaube gibt dem Dint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich nachher freiwillig dazu bekennet, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht ein Bette besteigen, so sei es ein Scheiterhaufen; an ihrer

Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmet, von dem nämlichen Feuer verzehret zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünschet nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Rippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Eronegt völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen: auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltriffen bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmüthige Gesinnungen Bewunderung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehreren sieht, höret man auf, zu bewundern. Hierwider hatte sich Eronegt schon in seinem Kodrus sehr veründiget. Die Liebe des Vaterlandes, bis zum freiwilligen Tode für dasselbe, hätte den Kodrus allein auszeichnen sollen: er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Glesinde und Philaide, und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Kodrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in Olint und Sophronia Christ ist, das alles hält gemartert werden und sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrentheils Märtyrer. Nun leben wir in einer Zeit, in welcher die Stimme der geündeten Vernunft zu laut erschallet, als daß jeder Masender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten, in den Tod stürzet, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen icht zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene eben so sehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn ausdrücken, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die

das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählet: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Nothwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr bloßstellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrocken lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst, die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein eben so nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Hsien verachten, welcher den Oint antrieb, das Bild aus der Mojsee wieder zu entwenden. Es entschuldiget den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder gibt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel eben so wenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Wiß, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchteten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdiget er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Vöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern, nicht aber ihn in seinen Vorurtheilen, ihn in seiner unedeln Denkart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Befehung der Alorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Aenderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Maßgebung des einmal angenommenen Charakters genau gegen einander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Detail über

Wißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauschet hat, zurück. Dieses auf die vierte Szene des dritten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Klorinde zwar zum Mitleiden hätte bewegen können, aber viel zu unvernünftig sind, Befehlung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Klorinde auch das Christentum an, aber in ihrer letzten Stunde, aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugehörig gewesen: seine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor durch Beispiel und Bitten, durch Großmuth und Ermahnungen bestürmt und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten, als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermuthung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauer's etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der Polyukt des Corneille ist, in Absicht auf beide Anmerkungen, tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdienet, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiret. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmuth, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unausgeführt. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemüthern zu statlen kömmt die, ich weiß

nicht welchen Schauer empfinden, wenn sie Gefinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Eronegt hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazugesüget; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat allem Ansehen nach die Geschichte ganz anders geendet, als sie Eronegt zu enden willens gewesen. Der Tod löset alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olin und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Klorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmuth ihrer an. Eronegt aber hatte Klorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen aus einander setzen wollen, ohne den Tod zu Hilfe zu rufen. In einem andern, noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: „Aber woran stirbt sie denn?“ — „Woran? am fünften Akte,“ antwortete dieser. In Wahrheit, der fünfte Akt ist eine garstige böse Staube, die manchen hintreibt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprochen. —

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht; denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hilfe dazu nötig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen eben so bezahlt sein wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielt haben. Wen, in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Rotznagel so sehr beleidiget, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtpußer ein Garrick ist.

Herr Ekhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olints, aber im Grunde doch viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennet ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Aeteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrige Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste

von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegts beste Seite. Er hat, in seinem Kodrus und hier, so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit angenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und wüßige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwären. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine:

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.“

Die andere:

„Wer schlimmer von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.“

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Theils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Theils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falich, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürzt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urtheilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen, und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unbeing, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuspucht eines schalen Kopfs, der sich immernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspiels hält. Wenn Ismenor ein

grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen sowie in der wahren Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnenen finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ansiehren?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Hr. Ekhof), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle eben so unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergethet; man muß eben so wenig lange darauf zu denken als damit zu prahlen scheinen.

Es verstehet sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Anstrengungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Eben so ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Aeteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Noth auch einem Pagei beizubringen. Wie weit ist der Aeteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis gepräget hat, lassen sich sehr richtig herjagen, auch indem sich die Seele mit ganz anderen Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele

muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann --

Aber auch alsdann kann der Actor wirklich viel Empfindung haben, und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennet, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urtheilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Actor kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht; denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein andrer so glücklich gebaut sein; er kann so entscheidende Züge besitzen; alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen; er kann so feine, so vielfältige Wandlungen der Stimme in seiner Gewalt haben; kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung befeelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser, ungeachtet seiner Gleichgültigkeit und Kälte, dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäffet hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt und durch deren Beobachtung (zufolge von dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Actor soll z. E. die äußerste Wut des Hornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Hornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele

selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage: wenn er nur die allergrößten Aeußerungen des Zornes einem Aeteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getren nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald freischendenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne u. s. w. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhängen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Betrachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Aeteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes:

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der, als solcher, einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Ueberlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisirte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorstricht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie

muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabnen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Raisonnement in Affekt entbrennen und hier der Affekt in Raisonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen eben so stürmisch heraus als das übrige, und in ruhigen beten sie dieselben eben so gelassen her als das übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt, und daß wir sie in jenen eben so unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstecken muß und Gold auf Gold brodieren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeinlich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhängen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielet, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los oder setzet allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben während der Reflexion die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, bestehet die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und

welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitrage lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12. Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen in ruhigen Situationen die Moral gesprochen zu sein liebt?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was uniere Händler darin zu leisten im Stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartificuliertes Geschrei behalten zu haben, nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben und wie sie unter einander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhängenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwärg nicht als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber eben so wenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren

beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Theil von Schauspielern, besonders das Branzenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand die Hälfte einer kriechlichten Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Lust von sich wegrudern, heißt ihnen: Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt, uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen, aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befehlt er es ihnen nur zur Uebung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen, nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien, immer nach der nämlichen Direktion, bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektion und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hinter einander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schußknaben sein Sprüchelchen aussagen, wenn der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett die Hand gibt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen, wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch in Beispielen zu erläutern. Ist würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses, mit einem Worte, die individualisierenden Gesten. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wann es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zu-

rückzubringen, und wann dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es ist beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Madin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfare, als er ihnen gedrohet: so kann Evander als ein alter Mann nicht wohl anders, als ihm die Betrieglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betriegen!“

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft.“

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegen- gesetzten Fehler nicht wenig geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft.“

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion herjagen. Die einzige, ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere beschränkt. Die Zeile:

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft,“

muß in dem Tone, mit dem Gestu der väterlichen Warnung an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne, leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamten Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft,“

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte. —

Es ist Zeit, daß ich von dieser Auszeichnung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ethos zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem

Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Klorinde ward von Madame Henseln gespielt, die ohnstreitig eine von den besten Actricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird ihr schwerlich entwichen; sie weiß den verworrensten, holprigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präzision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verliedet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeugt. Ich glaube, die Liebeserklärung, welche sie dem Olint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
Und ist erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
Ist, da ich alle die, die dich verehrten, hasßen,
Da du zur Fein bestimmt, von jedermann verlassen,
Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
Dem furchtbarn Tode nah, im Tod noch elend bist:
Ist wag' ich's zu gestehn: ist kenne meine Triebe!“

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Ueberströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürrn Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem lang'samen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung, kam endlich:

„Ich liebe dich, Olint, —“

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie, als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So Klergerin, als sie war, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten, behielt

daß Weibliche doch hier die Oberhand. Raum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit der sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

— — — Und stolz auf meine Liebe,
 Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
 Biet' ich dir Hand und Herz und Kron' und Purpur an."

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft, und die Freundschaft spricht eben so dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Abiegung der Worte

„Ich liebe dich, Olin, —“

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimeffen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht schente sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein, als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegl hat wahrlich aus seiner Klorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ohngeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiert. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind, und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisiren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns eben so gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Aeußersten auf das andere. Raum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähn? Du schweigst? — Entschließe dich!
Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!“

So zittre? Oint soll zittern? er, den sie so oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen ausfragen? — O, wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gastonade „so zittre!“ zu sagen: „ich zittre!“ Sie konnte zittern, so viel sie wollte, ihre Liebe verschmäh, ihren Stolz beleidiget zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Oint verlangen, Gegenliebe von ihm, mit dem Messer an der Gurgel, fodern, das ist so unartig als lächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Klorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenlerin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses: wenn sie sich von seinem wilden Feuer nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein eben so großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens eben so gut gewußt, was zu der Kunst des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja, vielleicht hatte er über die Kunst des erstern um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch,“ läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so herauslaset, wie es manche von unsern Schauspielern thun: seht, so wäre es mir eben so lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Lust, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften, müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt.“

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreuet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig, oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern, so haben die, welche es leugnen, recht, zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Ueberhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Acteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Acteur ausmachen, das Ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzu viel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakspeare, selbst in dem Strome, in dem Stürme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt; er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenig Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen noch unsere Ohren beleidiget werden; und nur alsdenn, wenn man bei Aeußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzu lang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den

allgemeinen Ton des Wohlstandigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leidenschaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzu wohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Acteurs, die schlan genug von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Szene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein und, wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzusehen sollte es ihm! Doch leider ist es theils nicht Kenner genug, theils zu gutherzig, und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen, so kann auch der beste nicht anders als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht ausgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

Den Beschluß des ersten Abends machte Der Triumph der vergangenen Zeit, ein Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen des Le Grand. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche Le Grand unter dem allgemeinen Titel: „Der Triumph der Zeit“ im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben bereits einige Jahre vorher unter der Aufschrift: „Die lächerlichen Verliebten“ behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend

macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Geßs und einer eben so alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geß und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Mureden an die Zuschauer vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tief sinnigen Verstand mit Wiß aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mittheile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sei!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erforderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Voerwen)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel,
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen,
Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttelt,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!
O sagt, ist diese Kunst, die so eur Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch eur Innern wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pflege wert?

Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde,
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
Weißt sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feuer vom Himmel ein;

Heißt sie, mit ihrer Macht durch Thränen zu ergößen,
 Das stumpfste Gefühl der Menschenliebe wegen;
 Durch süße Herzensangst und angenehmes Graun
 Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;
 Wohlthätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden
 Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.

Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit,
 Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit;
 Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
 Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
 Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
 Der statt der Tugend nichts als ein Gesetzbuch hat!
 Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
 Gesetze, die man lehrt des Hasses Urtheil sprechen,
 Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
 Für eines Solons Geist den Geist der Drückung leiht!
 Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
 Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen;
 Da pflanzet Herrschbegier, sich frevend des Verfalls
 Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals,
 Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten
 Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!

Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
 Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
 Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
 Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.
 Wer ist ihr Genius, der sich entgegen legt? —
 Wer? Sie, die ißt den Dolk und ißt die Geißel trägt,
 Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
 Straßloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
 Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
 Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
 Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet
 Und mit des Donners Stimm' aus Herz der Fürsten redet;
 Gefrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
 Den Hencker züchtigt und Thoren klüger lacht;
 Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
 Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.

Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
 In Rom, in Gallien, in Albion und — hier.
 Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
 Mit edler Weichlichkeit die euren mit vergossen;
 Habt redlich euern Schmerz mit ihrem Schmerz vereint
 Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint;

Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gegebenet
 Und eurer Menschlichkeit im Leiden euch erfreuet.
 Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn:
 In Hamburg fand sie Schutz: hier sei denn ihr Athen!
 Hier in dem Schoß der Ruh, im Schutze weiser Gönner,
 Gemutiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
 Hier reißet — ja, ich wünsch', ich hoff', ich weis'ag' es! —
 Ein zweiter Roscius, ein zweiter Sophokles,
 Der Gräciens Kothurn Germanien erneure;
 Und ein Teil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der eure.
 O, seid desselben wert! Bleibt eurer Güte gleich
 Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier, so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
 So lieblos hasset der, dem Irrtum nützlich ist,
 Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,
 Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
 Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,
 Wo Blindheit für Verdienst, und Furcht für Andacht galt.
 So konnt' er sein Gespinnst von Lügen mit den Bliken
 Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
 Wo Ueberzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut;
 Die Wahrheit überführt, der Irrtum fodert Blut.
 Verfolgen muß man die und mit dem Schwert befehren,
 Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
 Und mancher Mabin sieht staatsflug oder schwach
 Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach
 Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
 Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
 Abscheulichs Meisterstück der Herrschucht und der List,
 Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
 O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
 In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
 Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
 Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leih' mir einen Kluch!
 Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
 Laut für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
 Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank,
 Habt Dank für dies Gefühl, für jede Thräne Dank!
 Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes;
 Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!

Ach, liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
 Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
 Belehret, duldet sie und zwingt nicht die zu Thränen,
 Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen!
 Rechtichaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
 Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei;
 Der für die Wahrheit glüht und, nie durch Furcht gezügelt,
 Sie freudig, wie Olin, mit seinem Blut versiegelt.
 Solch Beispiel, edle Freund', ist eures Beifalls wert;
 O wohl uns! hätten wir, was Cronest schon gelehrt,
 Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,
 Durch unsre Vorstellung tief in eur Herz gegraben!
 Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
 Er war und — o vergeiht die Thrän'! — und starb ein Christ!
 Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
 Um sie — was kann man mehr? — noch tot zu unterrichten.
 Verjaget, hat euch jezt Sophronia gerührt,
 Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
 Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre
 Und — ach! den traurigen Tribut von seiner Jahre!
 Uns aber, edle Freund', ermuntere Gütezeit;
 Und hätten wir gefehlt, so tadelt, doch vergeiht!
 Verzeihung mutiget zu edelerm Erkühnen,
 Und seiner Tadel lehrt, das höchste Lob verdienen.
 Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
 In welcher tausend Quins für einen Garrick sind;
 Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
 Und — doch nur euch gebührt, zu richten, uns, zu schweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde,
 indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es
 gibt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche, in
 Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Ge-
 sellschaft, zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind,
 als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Auf-
 sicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen
 die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt, die in ihren Trieb-
 federn so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen
 so unermesslich sind, daß sie entweder der Abndung der Gesetze
 ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet

werden können. Ich will es unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie, und auf die andern, als auf außerordentliche Erscheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie, einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstrittig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Geistes wählt und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilet bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzielen. Es war zwar von dem Herrn von Cronest ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenlichstesten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion; und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kommt das wohl gegen die unselige Inaserei, welche das rechtgläubige Europa bevölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unrichtlich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Uebrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronest erteilt. Aber ich werde mich schwerlich bereuen lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urtheil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen bescheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu

ihrer Reise gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein *Kodrus* ward von den Verfassern der Bibliothek der schönen Wissenschaften gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urtheil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilet. Wenn Sinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Sinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgelegt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdient. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für einen Garrick find.“

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter wie Thomson gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurtheil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurtheil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielt, daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton Genüge zu leisten gewußt, daß er, im Komischen, die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick, und das Mißverständnis liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten, und für schlecht durchgängig erkannten, entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte bedeuten, wie man sie alle Tage sieht: einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist, der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wie viel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte ohne Zweifel den König im Hamlet, als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren; und der Rebhuhn gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was?“ sagen sie, „Garrick der größte Actor? Er schien ja nicht über das Geipensst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Geipensst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir eben so ausgehen und eben das gethan haben, was er that. Der an-

dere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Aeteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut als jener kleine unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht!"

Bei den Engländern hat jedes neue Stüd seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfaßt. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stüdes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über die Schauspieler, vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs, so wie sich wohl Plautus desselben manchmal bedienet: um die völlige Auflösung des Stüdes, die in dem fünften Akte nicht Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzenwendung, voll guter Lehren, voll seiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden; und das alles in dem schnurrigsten, launigten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so mutwillig wird, daß es scheint, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein, als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch ist mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Theil längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe; und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen so gut als der Engländer verstehen würde.

A d t e s S t ü c k .

Den 26. Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward *Melanide* aufgeführt. Dieses Stück des *Mivelle de la Chaussée* ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen der weinerlichen gegeben. Wenn „weinerlich“ heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten, zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdienet, in Vergleichung ihrer, allein, weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

Melanide ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei aus einem Roman, „*Mademoiselle de Bontems*“ betitelt, entlehnt. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Szene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten, anstatt des *de la Chaussée*, um das beneiden, weswegen ich wohl eine *Melanide* gemacht zu haben wünschte.

Die Uebersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des *Diodati* steht. Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Uebersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistens noch weit elender sind als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen, erfordert etwas mehr als Genauigkeit; oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Uebersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Uebersetzung aus Verien macht sie zugleich wäfrig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Silbenmaß, nie der Reim, hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später, sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Uebersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder an-

zubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert, und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Actrice gespielt, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehemals an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Loewen verbindet mit dem silbernen Tone der sonoresten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdrucksfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation accentuirt sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparzamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hilfe zu kommen, von der leider sehr viele Acteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das *Mouvement* heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchem der Takt gespielt wird. Dieses *Mouvement* ist durch das ganze Stück einformig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einformigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehreren Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder, auch alsdenn, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt von einerlei Wert und Belang sein können, so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme die geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft; auf den beträchtlichern aber verweilet, sie dehnet und schleift und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben, uns zählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstlichen Zeiteilchen bestimmen und gegen einander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden, so wie von der

ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließet. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Hölzlichen und Geschmeidigen, an den rechten Stellen damit verbunden: so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Theil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Actrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich und ihr niemand zu vergleichen als Herr Ekhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger beleihtiget, noch hinzufüget, bloß dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben imstande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt, und ich urtheile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebet. Ich erwarte sie in dem Trauerspielen und sahre indes in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27. v. M.) ward ein neues deutsches Original, betitelt *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe*, aufgeführt. Es hat den Herrn Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urtheilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Theil der Situationen sind aus der *Neuen Heloise* des Rousseau entlehnet. Ich wünschte, daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den „*Briefen, die neueste Litteratur betreffend*“ *), gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein.

Der Wert der *Neuen Heloise* ist, von der Seite der Empfindung, sehr gering und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich, und die wenig guten so weit von einander entfernt, daß sie sich ohne Gewaltthatigkeit in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie

*) Zeit X, S. 255 u. f. (B. M. Mendelssohn.)

sich in dem Romane nicht sowohl schließt, als verliert. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Herr Heusfeld läßt ihn glücklich werden. Er bekömmt seine Schülerin. Aber hat Herr Heusfeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch, Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessiert! Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts als eine kleine verliebte Märrin, die manchmal artig genug schwätzt, wenn sich Herr Heusfeld auf eine schöne Stelle im Rousseau befinnt. „Julie,“ sagt der Kunsttrichter, dessen Urtheils ich erwähnet habe, „spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das als ein Muster der Tugend alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft.“ Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig als, wie gesagt, das schwache verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Herr Heusfeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmeckt bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesucht und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle,“ sagt der angeführte Kunsttrichter, „den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder thut, dadurch er diesen Namen verdienet? In meinen Augen ist er der albernstie Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt und nicht den geringsten Funken davon besitzt. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Thun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Ueberlegung. Er setzt das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu thun, ohne von seiner Schülerin oder von seinem Freunde an der Hand geführt zu werden.“ — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen und die thätige Rolle des rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts als ein kleiner eingebildeter Bedant, der aus der Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidiget findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läßt auf ein paar mächtige Thorheiten heraus. Das Bürschen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheint; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen gibt: „daß ein Mensch seinesgleichen in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheiten dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Klariße, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten.

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute unter einander erteilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht; ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, das wir ihnen bloß auf anderer Wort zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessieren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Klariße, Eduard den Siegmund für den vorzüglichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten, so sangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertiget. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern, und nur die, welche das meiste Licht auf

ihn werfen, sind nach der poetischen Schätzung die größten. Wie traf es sich denn indes, daß vierundzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Nothheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach, könnte der Verfasser antworten; doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeföhret, noch so fein behandelt sein, so würden darum die Nothheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handele, sehen wir; daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten, schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählt hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl konzertiert; es ward von seiten des Vaters und der Tochter so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand that der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Acteurs könne man so etwas anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt: aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauf folgende Scene ist die hervorragendste des ganzen Stüdes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischt, wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten sehen. Es beleidiget, es kränket uns, denjenigen so erniedriget zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Wasse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen, da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde, so konnte sie nur durch die plötzliche Ueberraschung der unerwartetsten Begegnung erschüttert und in einer Art von Betäubung umgelenket werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sahe,

der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunötigen oder, wenn man will, abzustehlen, Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Chemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolgt, da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgibt: hätte Herr Heusfeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Verreindliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik und kein Ende! Wenn Herr Heusfeld das gethan hätte, so würden wir um eine Szene gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht in seiner Kopie vermalen haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkömmt, das aber eine treffliche Wirkung thut. Die Art, mit der Herr Ekhof diese Szene ausführte, die Aktion, mit der er einen Teil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein wert gewesen, eine kleine Ungeßchicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemanden als dem kalten Kunsttrichter bei Zergliederung des Planes merklich wird.

Das Nachspiel dieses Abends war Der Schatz, die Nachahmung des Plautinischen Trinummus, in welcher der Verfasser alle die komischen Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Acteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfordert wird. Wenn ein halb-schieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen: so ist die Langeweile unvermeidlich. Pöffen müssen Schlag auf Schlag gejagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines als so eines. Sonst möchte ich es niemanden raten, sich dieser Besondernheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Unternehmung beider Geschlechter gewöhnet, als daß wir bei gänzlicher Vermißung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehemals Cecchi, und neuerlich unter den Franzosen Destouches, das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötiget gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu er-

weitern. Das vom Cecchi heißt: Die Mitgift, und wird von Niccoboni, in seiner Geschichte des italienischen Theaters, als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das vom Destouches führt den Titel: Der verborgene Schak, und ward ein einzigesmal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzige Mal nicht ganz bis zu Ende, aufgeführt. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers, und also verschiedene Jahre später als der deutsche „Schak“, im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von mehreren mit so vieler Nachseiferung bearbeiteten Stoffes gewesen, sondern Philemon, bei dem es eben die simple Aufschrist hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke, und meistens nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. B. nannte er Trinummus, den Dreiling, weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2. Junius 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28. April) war Das unvermutete Hindernis, oder das Hindernis ohne Hindernis, vom Destouches.

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das gegenwärtige, noch der verborgne Schak, noch das Geipenst mit der Trommet, noch der poetische Dorfjunker haben sich darauf erhalten und sind, selbst in ihrer Neuheit, nur wenigmal aufgeführt worden. Es beruhet sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt, oder in welchem er seine besten Werke versfertiget. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es thut, dünket man sich berechtigt, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Versasser und glaubt etwas Schlechters zu finden, sobald man nicht das Klämliche findet. Destouches hatte in seinem verheirateten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Molière, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war. Sogleich machten die Runitrichter, die so gern klassifizieren, dieses zu seiner eigentümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht

nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Gang und herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können; und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr vor-eiliges Urtheil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molièreschen von einerlei Güte sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behäglichem Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrtheils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein Schulwitz, sein Masuren sind daher frostiger als lächerlich. Aber dem ohngeachtet — und nur dieses wollte ich sagen — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten. Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt: Die neue Agnese.

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. „Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard!“ rief sie einst in der Entzückung und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: „Aber, Mama, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht?“ Die Mutter merkte sich verraten, sagte sich aber geschwind. „Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe; einer von den größten im Paradiese.“ Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen; Mama bekommt Verdacht; Mama beschleicht das glückliche Paar, und da bekommt Mama von dem Töchterchen eben so schöne Senfzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mama gehört hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. „Nun, was denn, liebe Mama?“ sagt endlich das ruhige Mädchen. „Sie haben sich den heiligen Bernard gewählt, und ich, ich mir den heiligen Hilar. Warum nicht?“ — Dieses ist eines von den lehrreichen Märchen, mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein muß. Er sah nichts Anstößiges darin als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise, eine Anhängerin

der Lehre des Cabalis; und der heilige Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette Ziabelle und Gertrude, oder die vermeinten Sylphen, welche die Grundlage zur neuen Agnese ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Anständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld, und durch das Ganze sind eine Menge gute komische Einsälle verstreut, die zum Theil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit seiner Urschrift gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin anstatt des Vaters beibehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Actrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdienet. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kommt ihr hier zu statten; und ob sich bei diesen Naturgaben in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielt, so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verrieten, als sich an einer Agnese ver-raten darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Hr. von Voltaire seine Zayre und Alzire, seinen Brutus und Cäsar geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. „Von uns Franzosen,“ sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte unter einander so zu verbinden, daß die Szene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kommt noch abgeht, lernen können. Von uns,“ sagt er, „hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in wichtigen Antithesen mit einander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können —“ O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Akten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben

keinen großen Einfluß hätten, da es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermifste er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdiget hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Acteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Uebelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freiern, zu Handlungen bequemern und prächtign Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine Semiramis. Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte, das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte: so ward es dennoch auf derselben vorderhand so gut gespielt, als es sich ohngefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater; und ich hätte wohl ein altväterisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unsichtlichkeit abgeholfen; die Acteurs machten sich ihre Bühne frei; und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vornechte entsagen, den Bayren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Erstes Stück.

Den 5. Junius 1767.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertiget sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnet, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrieb und schrieb von allen Seiten,“ sagt der Herr von Voltaire, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Toten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne.“ — „Wie?“ versteht er dagegen; „daß ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?“

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Ueberlieferung des Altertums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Tote aufgeführt finden, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter die nämliche Besugnis? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdenn nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtsschreiber; er erzählt nicht, was man ehemals geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen; und läßt es nochmals geschehen, nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke; er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung

wir unmöglich sympathisiren können: so handelt ikt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns dem ohngeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiret; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Geister und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trogt und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Geister mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können? gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Geister im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben ikt keine Geister, kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast eben so viel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tag mit Vergnügen über die Geister spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Geister glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakspeare, und Shakspeare fast einzig und allein. Vor seinem Geister im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich

auf dieſes Geſpenſt zu berufen; es macht ihn und ſeinen Geiſt des Niſus — lächerlich.

Shakeſpeares Geſpenſt kömmt wirklich aus jener Welt; ſo dünkt uns. Denn es kömmt zu der feierlichen Stunde, in der ſchauernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düſtern, geheimnißvollen Nebengriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Geſpenſter zu erwarten und zu denken gewohnt ſind. Aber Voltaires Geiſt iſt auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu ſchrecken; es iſt der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts ſagt, nichts thut, was es wahrſcheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er ſich ausgibt; alle Umſtände vielmehr, unter welchen er erſcheint, ſtören den Betrug und verraten das Geſchöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuſchen und ſchrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen ſoll. Man überlege auch nur dieſes einzige: am hellen Tage, mitten in der Verſammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerſchlage angekündigt, tritt das Voltairiſche Geſpenſt aus ſeiner Gruſt hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Geſpenſter ſo dreift ſind? Welche alte Frau hätte ihm nicht ſagen können, daß die Geſpenſter das Sonnenlicht ſcheuen und große Geſellſchaften gar nicht gern beſuchten? Doch Voltaire wußte zuverläſſig das auch; aber er war zu fürchſam, zu eſel, dieſe gemeinen Umſtände zu nutzen; er wollte uns einen Geiſt zeigen, aber es ſollte ein Geiſt von einer edlern Art ſein; und durch dieſe edlere Art verdarb er alles. Das Geſpenſt, das ſich Dinge herausnimmt, die wider alles Hertommen, wider alle gute Sitten unter den Geſpenſtern ſind, dünket mich kein rechtes Geſpenſt zu ſein; und alles, was die Illuſion hier nicht befördert, ſtört die Illuſion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, ſo würde er auch von einer andern Seite die Unſchicklichkeit empfunden haben, ein Geſpenſt vor den Augen einer großen Menge erſcheinen zu laſſen. Alle müſſen auf einmal bei Erblickung deſſelben Furcht und Entſetzen äußern; alle müſſen es auf verſchiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die froſtige Symmetrie eines Balletts haben ſoll. Nun richtete man einmal eine Herde dumme Statiften dazu ab; und wenn man ſie auf das glücklichſte abgerichtet hat, ſo bedente man, wie ſehr dieſer vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerkſamkeit teilen und von den Hauptperſonen abziehen muß. Wenn dieſe den rechten Eindruck auf uns machen ſollen, ſo müſſen wir ſie nicht allein ſehen können, ſondern es iſt auch gut, wenn wir ſonſt nichts ſehen als ſie. Beim Shakeſpeare iſt es der einzige Hamlet, mit dem ſich das Geſpenſt einläßt; in der Szene, wo die Mutter dabei iſt, wird es von der Mutter weder geſehen

noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüths wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Geipenst wirkt auf uns mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele, aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: „Himmel, ich sterbe!“ und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ohngefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9. Junius 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Geipenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Geipenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Geipenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Geipenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist der Minus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen aus Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache. •

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Aabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Aabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche ein-

zelne Maxime abzwecken; daß man Unrecht thut, den letzten Eittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die Semiramis des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen, außerordentliche Wege wähle: so würde Semiramis in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Uriache, damit zufrieden zu sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen.

Den siebenten Abend (Donnerstags, den 30. April) ward Der verheiratete Philosoph, vom Destouches, gespielt.

Dieses Lustspiel kam im Jahr 1727 zuerst auf die französische Bühne und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag sechsunddreißigmal aufgeführt ward. Die deutsche Uebersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin übersetzten sämtlichen Werken des Destouches, sondern eine in Versen, an der mehrere Hände gestickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agieren machen; und doch werden wenig französische Stücke sein, die auf irgend einem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären, als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielt Madame Loewen die launige Celiante als eine Meisterin und Herr Adermann den Geront unverbesserlich. Ich kann es überhoben sein, von dem Stücke selbst zu reden. Es ist bekannt und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1. Mai) war Das Kaffeehaus oder die Schottländerin des Herrn von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Uebersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel „Douglas“ bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der Kasseeschente des Goldoni etwas Aehnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frelon gewesen zu sein. Was aber dort bloß ein bössartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent, den er Frelon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschworenen Feind, den Journalisten Freton, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stücks weg und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Litteratur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch noch außer ihm Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unserer Kunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch gleichmüthig gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman, unstreitig ist ihr bester komischer Dichter, hat die Schottländerin, unter dem Titel des englischen Kaufmanns, überickt und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen verstoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kasseehause wohnen läßt. Colman mietet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblierte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen verlassenen Schöne als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und gibt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Litteratur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon steht, den er Spatter nennt. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt sich

des Vaters der Lindane eben so eifrig an als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung thut, thut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklichen Ende bringet.

Die englischen Kunsttrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gefinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere sehr wohl angeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die eifersüchtige Ehefrau auf dem Ackermannischen Theater ehemals hier gesehen, und nach derjenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urtheilen können. Der englische Kaufmann hat ihnen nicht Handlungen genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genähret; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Aehnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst u. s. w.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreut und ermüdet uns; wir lieben einen einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollstopfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve und Wycherley würden uns ohne diesen Ausbau des allzu wollüstigen Wuchses unansiehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Theil bei weiten so verworren nicht als ihre Komödien, und verschiedene haben, ohne die geringste Veränderung, bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

Auch die Italiener haben eine Uebersetzung von der Schottländerin, die in dem ersten Teile der theatralischen Bibliothek des Diodati stehet. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt, so wie die deutsche; nur eine Szene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte, Frelon werde in der englischen Urchrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschehen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelons aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12. Junius 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4. Mai) sollte Genie gespielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außer stand gesetzt, zu agieren, und man mußte sich so gut zu helfen suchen als möglich. Man wiederholte die neue Agnese und gab das Singpiel: Die Gouvernante.

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5. Mai) ward Der poetische Dorfjunker, vom Destouches, aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge, und in der Uebersetzung fünf. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professor Gottscheds aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Uebersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Ausprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünf zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor; und wenn Not an den Mann gehet, so kann ja auch der Lichtpoker herauskommen und sagen: Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Rußens wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann? — Die Uebersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Fr. Professorin die Knüttelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall eben so glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeinet hatte, habe ich dem ohngeachtet aufmunken hören. In der Szene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie sehen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosiin gehalten.“ — „O pui!“ erwidert Henriette; „wofür haben sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen; daß Sie es nur wissen.“ — „Aber man kann ja,“ fällt ihr Masuren ein, „beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosiin, sein.“ — „Nein,“ sagt Henriette; „ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosiin!“ Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Wortes „Virtuosiin“ gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! jagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosiin zu sein und ward über den vermeinten Stich böse.

Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die wißige und gelehrte Henriette in der Person einer dummen Agnese sagt, hätte die Frau Professorin immer ohne Maulspitzen nachlagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort, Virtuosi, anstößig; Wunder ist deutscher; zudem gibt es unter unsern Schönen fünfzig Wunder gegen eine Virtuosi: die Frau wollte rein und verständlich überlegen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte: Die stumme Schönheit, von Schlegeln.

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neuerrichtete Kopenhagener Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Uebersetzung aufgeführt zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch. Dem ohngeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine eben so fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hatte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehemals der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen, und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hatte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe erschienen haben. Doch, als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unüßliche Mühe es kostete, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus die'n überstiegenen Schwierigkeiten entsteht, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehemals so ekel, daß man ihnen die prosaischen Blicke des Molière, nach seinem Tode, in Verse bringen mußte; und noch jetzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen: billiger oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schönen hat ihre Bedenklichkeiten. Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kommt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabei würde also dieses sein, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken mußte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind und die sie, ohne viel zu denken, haben

könnte. Ihr Gang z. B. ihre Verbeugungen brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen; denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altväterlich noch schlumpicht sein; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
 Run! — dreh dich um! — das ist ja gut und sitzt galant.
 Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?“

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Aeußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurück!“

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn es schadet ihrer Stummheit nichts; vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren, gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vortheile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh' nur ihre Blicke.“

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen, schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum! — Gut! hierher! — Reige dich!“

Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich.“

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Reige, einen dummen Knicks machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein und, wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Loewen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen.

Den ersten Abend (Mittwoch, den 6. Mai) ward Miß Sara Sampson aufgeführt.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielt. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Nadelnagel nehmen will, so schreien sie gleich: ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Szene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünkt und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig, in der malerischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu nuße: in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein wenig erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufplattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16. Junius 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die Sara seiner Nation bekannt gemacht*), einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Nahrung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere

*) Journal Etranger, Décembre 1761.

Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen, und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erzwingt einen eignen Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

„Man thut dem menschlichen Herze Unrecht,“ sagt auch Marmontel, „man verkennet die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt: diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstricket, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zu Grunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzet, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte: tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet; wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlt diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Uebergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzet?“

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschränkt werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen; und Gesellschaft mit seinesgleichen ist so viel als schlechte Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet

vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen verstehtet. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das Gemälde der Dürftigkeit nennet, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunststrichter an der deutichen Sara aussetzet, ist zum Theil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut.“

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7. Mai) ward Der Spieler, von Regnard, gegeben.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Riviere du Fresnoy, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Szenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und ist wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich bloß zu unserm Besten der Materialien, von denen er voraus sahe, daß sie verhungt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden Spieler, wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die That eingestehen und dem armen Du Fresnoy einen Theil der damit erworbnen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8. Mai) ward der verheiratete Philosoph wiederholet; und den Beschluß machte: Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter.

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stücks heißt Cerou; er studierte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11. Mai) wurden Die kokette Mutter, vom Quinault, und Der Advokat Batelin aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Romi-

schies darin, dessen sich Molière nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kommt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist. Die kokette Mutter ist auch kein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten, die verurtheilten Verliebten, können bewenden lassen.

Der Advokat Patelin ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringet und nicht auf bloßen Einfällen beruhet. Bruens gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird. Herr Ekhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12. Mai) ward Lessings Freigeist vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des beschämten Freigeistes, weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von Bräwe, das eben diese Aufschrift führet, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freigeist; sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter teil. Die eitle, unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Recht gleichgültige Visidor, der spikbübiſche Johann sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stücks erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck den Theophaan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert; um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennet und auf dem die ganze Katastrophe beruhet, dagegen abzuweichen zu lassen.

Den Beischluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Herrn Pfeffels: Der Schak.

Dieser Dichter hat sich außer diesem kleinen Stücke noch durch ein anders, Der Eremit, nicht unruhulich bekannt gemacht. In den Schak hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedem schon allzu

verseinerten Empfindungen ein höchst studiertes Ansehen bekommen und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem Eremiten, welches ein kleines Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der allzu lustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut; aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen als zum Gähnen übergehen.

Fünfzehntes Stück.

Den 19. Junius 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittwochs, den 13. Mai) ward die Bayre des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte,“ sagt der Herr von Voltaire, „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft anstatt des Polyukts vorgestellt worden.“

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien zugänglichen Sitz einer unumchränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte, zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennet und es an sich selbst rächt; wenn diese schmeichelnde Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die Bayre dictirt, sagt ein Kunsttrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Juliet, vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Bayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser

Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Künste, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unjerer Begierden und Verabsehnungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist: diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ohngefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Drosmann spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Drosmann gewesen. Cibber sagt,*) Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen, und noch dazu eines, der mehr dampft, als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Drosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Majerei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorzüglich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Uebersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen,

*) From English Plays, Zara's French author fir'd,
 Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
 From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
 And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

die sie darin bemerkt haben, sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Eil' noch öfter verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespear gelieft hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Uebersetzung haben müßten.

Doch wieder zur Bayre. Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne, und drei Jahr darauf ward sie ins Englische übersezt und auch in London auf dem Theater in Drury Lane gespielt. Der Uebersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er, in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit, in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Jackson davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgibt. Wehe dem, der Voltaires Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste liest, in welchem er einen Teil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Cure Dichter hatten die Gewohnheit, der sich selbst Addison*) unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschloffen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmack waren als das übrige des Stücks; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Kleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Uebersetzer der Bayre ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre

*) Le plus sage de vos écrivains, seht Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt: weise; aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich beginne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man seinen Fehltritt, so seinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: „Addison, derjenige von euren Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kommt.“

Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen.“

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle, und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer, vom Shakspeare an und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichen enthalten, daß sie notwendig Vergleichen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Uebersetzung der *Zayre* von dieser Gewohnheit abgegangen. Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Uebersetzung seines Stückes nicht genauer sollte angesehen haben als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reinfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakspeare, und Johnson, und Dryden, und Lee, und Otway, und Rowe, und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünf, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also Besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leiht, so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England eben so viel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene, noch nach der Uebersetzung der *Zayre*, gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nützen; als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Peise oder der Schlüssel gibt.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Junius 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äufferst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebärdeten sie sich als Besessene, und das übrige tönten sie in einer steifen, strophenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verriet. Als er daher seine Uebersetzung der Zayre ausführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zayre einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urtheilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl, und Stimme, und Figur, und Anstand; sie hat den falschen Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellt, so darf sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es ging auch, und die Theaterpedanten, welche gegen Hill behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Actrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zayre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge reizende Mademoiselle Gossin ward auch einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire war so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich bedauerte.

Die Rolle des Drossmann hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles, was uns dabei befremden sollte,“ jagt der Herr von Voltaire, „ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhängen. Der französische Hof hat ehemals auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt, und man hat weiter nichts Besondere dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere eben so weit erhaben ist, als es Talente, welche vorzügliche Seelenkräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?“

Ins Italienische hat der Graf Gozzi die Zayre übersetzt, sehr genau und sehr zierlich; sie stehet in dem dritten Theile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Drosmann erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Herestan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Drosmann noch eine Tirade in den Mund, voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen.*)

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutliche Geschmack von dem welschen entfernt! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz; uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Drosmann gesagt „verehret und gerochen“, kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutliche Geschmack dieses so haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken; aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs, oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungebuld, sobald die Exekution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache,

-
- *) Questo mortale orror che per le vene
 Tutti mi scorre, omai non è dolore,
 Che basti ad appagarti, anima bella.
 Feroce cor, cor dispietato, e misero,
 Paga la pena del delitto orrendo.
 Mani crudeli — oh Dio — Mani, che siete
 Tinte del sangue di sì cara donna.
 Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
 In mezzo al petto — Oimè, dov' è quel ferro?
 In acuta punta — --
 Tenebre, e notte
 Si fanno intorno — --
 Perchè non posso — --
 Non posso spargere
 Il sangue tutto?
 Sì, sì, lo spargo tutto, anima mia,
 Dove sei? — più non posso — oh Dio! non posso —
 Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!

die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen, recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Acrestan noch teilen; aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses Warum weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Drosmannsspieler daran schuld sein? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geflatzt! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die Zayre einen schärfern Kunstrichter gefunden als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Acteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere, *) in der die Befehrung der Zayre das Hauptwerk ist und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe siegt und die christliche Zayre mit aller der Bracht in ihr Vaterland schickt, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tabeln, aber die Bogen des Musses müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Grund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Austreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Scene im dritten Akte nicht entgangen. „Drosmann,“ sagt er, „kömmt, Zayren in die Moschee abzuholen; Zayre weigert sich, ohne die geringste Ursache von einer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Drosmann bleibt als ein Lasse (als einen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reinet sich das wohl mit seinem Charakter? Warum bringt er nicht in Zayren, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?“ — Guter Duim! wenn sich Zayre deutlicher erkläret hätte, wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Bilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite

*) Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745.

Szene des dritten Akts ist eben so abgezeichnet: Drosmann kommt wieder zu Zayren; Zayre geht abermals ohne die geringste nähere Erklärung ab, und Drosmann, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich desfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwicklung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärker.

Die letzterwähnte Szene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Drosmann hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein eben so feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen und diesen Uebergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gradation mit fortgerissen wird. Erst zeigt sich Drosmann in aller seiner Großmuth, willig und geneigt, Zayren zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimniß davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fodert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zayre auf ihrer Unschuld besteht, wider die er so offenkundige Beweise zu haben glaubet, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles, was Remond de Saint Albine, in seinem Schauspieler,*) hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Ekhoj auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

Siebzehntes Stück.

Den 26. Junius 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14. Mai) ward der Sidney, vom Gresset, aufgeführt.

Dieses Stück kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten, es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch

*) Le Comédien, Partie II. Chap. X. p. 209.

genug zu Werke; er philosophirt, ehe er die That begeht, zu viel und, nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Neue könnte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

Doch so, wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Naserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachtheilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält und das Geständniß, falsch philosophirt zu haben, uns abgewinnet. Wir werden daher dem Dümont, ob er gleich ein französischer Prahlter ist, so herzlich gut, daß uns die Stifette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidiget. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist als der Gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausruhen: „Kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer“ u. s. w. Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet: dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte thun sollen. Wenn ich schon wider seine Vorschrift nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden und wieder auf ihn zurückkommen. Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Ekhof spielt den Sidney so vortrefflich — Es ist ohnstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemüthsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreizende Ton der Ueberzeugung! —

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Französischen des l'Assichard, unter dem Titel: Ist er von Familie? Man errät gleich, daß ein Narr oder eine Narrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich um den alten Adel zu thun ist. Ein junger, wohlherzogener Mensch, aber

von zweifelhaftem Herkommen, bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflege Sohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders; aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heirat nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der That ist er von eben so guter Geburt als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Auschwülfungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater anzujöhnen. Die Ausjöhnung gelingt und macht das Stück gegen das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rührender als komisch ist: sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit; aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen; aber er sollte doch auch nicht irre führen. Und dieser thut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale gereichen mehr zum Vortheile des Stücks und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast allen von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15. Mai) ward Das Gespenst mit der Trommel gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen. Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geichmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischen Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles seiner und natürlicher, aber auch manches falter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indes nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Uebersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18. Mai) ward Der verheiratete Philosoph, vom Destouches, wiederholt.

Des Regnard Demofrit war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19. Mai) gespielt wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunst-richter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch! Er hat alles Uebliche aus den Augen gesetzt: immerhin! Sein Demofrit sieht dem wahren Demofrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demofrit und Athen aus und setze bloß erdichtete Namen dafür! Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre waren; daß es zu der Zeit des Demofrits keinen König hatte u. s. w. Aber er hat das alles icht nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein: der Mangel des Interesses, die kahle Verwicklung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz Demofrits, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Ider widerspricht, die wir von dem Demofrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spasmacher, bald ein zärtlicher Schulsuchts, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Made-moiselle Beauval und la Thorillière diese Szenen zuerst spielten, hat sich von einem Acteur zum andern, von einer Actrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Uebersieferung bei Franzosen und Deutschen geheiligt sind, so kommt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten, zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiel dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Cha-

rakter des Thalers; ein wahrer Bauer, schaltisch und geradezu, voller böshafter Schnurren; und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zu Auflösung des Knoten eben so schicklich als unentbehrlich ist. *)

Achtzehntes Stück.

Den 30. Junius 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittwoch, den 20. Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux: Die falschen Vertraulichkeiten, aufgeführt.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763, in einem Alter von vierundsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die falschen Vertraulichkeiten, die 1763 zuerst ohne besondern Beifall gespielt, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgehucht wurden und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde und öfters allzu geuchte Witz, in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften, in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Pläne sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Callipides seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Heuberin, sub Auspiciis Sr. Magnificenz, des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geichienen. Ich sage: geichienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Näckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Heuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hänschen und war ganz weiß anstatt scheefat gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die falschen Vertraulichkeiten haben einen Harlekin, der

*) Histoire du Théâtre François. T. XIV. p. 164.

in der deutschen Uebersetzung zu einem Peter geworden. Die Reuberin ist tot, Gottsched ist auch tot; ich dächte, wir zögen ihm das Häkchen wieder an. — Im Ernste: wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem? „Er ist ein ausländisches Geschöpf,“ sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt:“ — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen.“ Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im Timon, morgen im Falken, übermorgen in den falschen Vertraulichkeiten, wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkommt: sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im Timon ist nicht der im Falken; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ecker, in unsern Vergnügungen wählicher und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit eben so vieler Laune als Gründlichkeit verteidigt. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Groteske-Romische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin keiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, demaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Ist er es geworden! wird man denken. Aber nein, er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

Außer dem Harlekin kommt in den falschen Vertraulichkeiten noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrigue führt. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Heniel und Merischy ein Paar Acteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21. Mai) ward die Zelmire des Herrn Du Bellay aufgeführt.

— — haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit — —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur Zelmire?

Du Vellou war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewisstes Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Vellou heißt Titus, und Zelmire war sein zweites. Titus fand keinen Beifall und ward nur ein einziges Mal gespielt. Aber Zelmire fand desto größern; es ward vierzehnmal hinter einander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von Dichters eigener Erfindung.

Ein französischer Kunsttrichter*) nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären: „Uns wäre,“ sagt er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berühmten Verbrechen ja so reich; und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Mische schuldig ist, besenert sie zugleich die Herzen der Zeitlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß Zaire, Azire, Mahomet doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinshaftlichen Vaters, hielten und würgten. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen. Und was den Mahomet anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers; der Fanatismus, in Handlung gezeigt; das schönste, philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden.“

*) Journal Encyclopédique. Juillet 1762.

Neunzehntes Stück.

Den 3. Julius 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die, wenn es seine Nichtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen: „Uns wäre lieber gewesen“ an und geht zu so allgemein verbindenden Ausprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen,

wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die Zelmire des Du Bellou ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer Zufälle sei, die, in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgeparte Situation über die andere! ein Theaterstreich über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr bestreben, als überraschen. Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhammes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemüthsänderung des Rhammes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Neue zu empfinden geichienen, so hatte er sie sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen gibt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kommt und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn, wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete, so würde sie ihn erkennen, und die folgende Szene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Szene fiel weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire bemerkt, ihr ein Wort zugernsen oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehrt, gründen müssen. Mit dem Billet des Azor hat es nämliche Verwandtnis: brachte es der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvet, und das Stüd hatte ein Ende."

Die Uebersetzung der Zelmire ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen, als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Uebersetzungen werden kaum ein halbes Duzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen. Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich

anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifitateur, sondern stümperte und flichte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand brauchet, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache eben so wägrig korrekte, eben so grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Uebersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der fehnsten Tropen und Figuren, außer einer gebundenen fadenzierten Wortfügung, uns an Beisoffene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatrale Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger, ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Riache habe zu unterwerfen. Denn hier kommt es bloß darauf an, unter zwei Nebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeblich: er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kikelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näher kommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenors hat Herr Borchers ungemein wohl gespielt, mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Böjewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen.

Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Klänken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtniß, die festigste Stimme, die freieste, nachlässigste Action unumgänglich nötig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen eben so gern übet als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe zur Kunst, und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Veruß zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Julius 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitag, den 22. Mai) ward *Cenie* aufgeführt.

Dieses vortreffliche Stück der Grassign mußte der Gottschedin zum Uebersezen in die Hände fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Uebersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe,“ läßt sich leicht vermuten, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerichtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destonches eben nicht verdorben hat. Aber wie viel leichter ist es, eine Schmurze zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen; aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigenen Regeln; und es ist ganz um sie gechehen, sobald man diese erkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. B. G. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Teile seines Vermögens zugebacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem großmütigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben

scheinen. „Wozu das?“ sagt er. „Warum wollen Sie sich Ihres Vermögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet.“ J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux. läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen.“ Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen: beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Theil des andern; das eine ist ihm ganz das andere; und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennet, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen; er spricht, als ob er das nämliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären, ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte überseht hat? „Aldenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben.“ Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verslogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Aldenn mit seinem Schwanz von Wenn, dieses Erst, dieses Recht, dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedentlichkeiten der Ueberlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihrem gehunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgelöst worden. Hierzu kommt in vielen Stellen der häßliche Ton des Beremoniells; verabredete Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Genie ihre Mutter erkennt, ruft sie: „Frau Mutter! o, welch ein süßer Name!“ Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Zitronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze, der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! bin ich Ihrer Gnade wert!“ ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater! Was für ein respektvolles Kind! Wenn ich Dorjainville wäre, ich hätte es eben so gern gar nicht wiedergefunden als mit dieser Anrede.

Madame Loewen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit

mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Genie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt, es kommt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerciert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.

Herr Ethos in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wann er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!“ wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro! — —

Den vierundzwanzigsten Abend (Montags, den 25. Mai) ward die Amalia des Herrn Weiß aufgeführt.

Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmut und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer so lange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanhaftes Ansehen; dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Szenen veranlassen sollten. Von diejer Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn troquierte Pinselstriche zu lindern und mit dem übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben wohl raten möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht, ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudring-

lichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit bestehen könne, gewisse Dinge, ob schon unter der Verkleidung, so zu brüskieren. Ich will die Vermutung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freeman ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermutungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bei einem solchen Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem nämlich die Gegenstände sind; obichon alsdenn noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Teil nicht Herz genug gehabt hätte, eine dergleichen Szene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung zu zeigen, eben so sehr geirret haben, als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja, wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen, so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß Freeman mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspenstig zu machen und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeugungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsiräglich, aber doch unsiräglich geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freeman gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von seiten der Amalia dabei abgesehen haben, anstatt daß man ihn nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicherweise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der Amalia folgte das kleine Lustspiel des Saintfoir, Der Finanzpachter. Es besteht ungefähr aus ein Duzend Szenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres niedlicheres Ganze zu machen gewußt als er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26. Mai) ward die *Belmire* des *Du Bellay* wiederholt.

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Julius 1767.

Den sechszwanzigsten Abend (Freitags, den 29. Mai) ward Die *Mütter* *schule* des *Nivelle de la Chaussée* aufgeführt.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre partiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kränkung erhält. *Marivaux* hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes gehorames Kind an ihr zu haben, in aller Einfacht erziehet, ohne alle Welt und Erfahrung läßt. Und wie geht es damit? Wie man leicht erraten kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennet; sie verliebt sich in den ersten, in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule gibt es eine Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser seht es mehr zu lachen. Die eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr sein, beide an einem Abende hinter einander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußere Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1. Junius) ward die *Nanine* des Herrn von *Voltaire* gespielt.

Nanine? fragten jogenannte Kunststrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigen oder etwas von der Intrigue verrieten. Hierunter gehöret des *Plautus Miles gloriosus*. Wie kommt es, daß man noch nicht angemerket, daß dieser Titel dem *Plautus* nur zur Hälfte gehören kann? *Plautus* nannte sein Stück bloß *Gloriosus*; so wie er ein anderes *Truculentus* überschrieb. *Miles* muß der Zusatz eines Grammatikers sein. Es ist wahr, der *Prähler*, den *Plautus* schildert, ist ein Soldat; aber seine

Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerischen Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe eben so großsprecherisch; er rühmt sich, nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte *Gloriosus* liegen; aber sobald man *Miles* hinzufügt, wird das *gloriosus* nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero*) verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

ALAZON graece huic nomen est Comoediae;
Id nos latine GLORIOSUM dicimus — —

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeint sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehreren Stücken vor. Cicero kann eben so wohl auf den Thraso des Terenz gezielt haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem, besonders die Franzosen, nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst dagewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnet sein! Entlehnet? Das kommt aus den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. B. einen neuen Misanthropen. Wann er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein Misanthrop doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er fünfzig Jahr später lebet und daß die Sprache für die unendlichen Variationen des menschlichen Gemüths nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel *Manine* nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: *Manine* oder das besiegte Vorurteil. Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Men-

*) De Officiis Lib. I. Cap. 38.

schen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechslung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheint der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte: das besiegte Vorurteil, und auf dem andern: der Mann ohne Vorurteil. Doch beides ist nicht weit aus einander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die Pamela des Boissy und des De la Chaussée sind auch ziemlich fahle Stücke, und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen.

Nanine gehört unter die rührenden Lustspiele. Es hat aber auch sehr viele lächerliche Szenen, und nur insofern, als die lächerlichen Szenen mit den rührenden abwechseln, will Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Sinegen findet er den Uebergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Uebergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher,“ sagt er, „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater voltirt, die verliebte Tochter seufzet, der Sohn sich über beide aufhält und jeder Anverwandte bei der nämlichen Szene etwas anders empfindet? Man ver-spottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat eben dieselbe Person in eben derselben Viertelstunde über eben dieselbe Sache gelacht und geweinet. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen! Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Ärmel und fragte: Madame, auch die Schwiegerjöhne? Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr

und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

"Homer," sagt er an einem andern Orte, "läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkans lachen. Hector lacht über die Thränen seines kleinen Sohnes, indem Andromacha die heißesten Thränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses ein Einfall, eine ungefähre Possé, trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids, das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der Schlacht bei Speyern einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen; nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen. Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und mekelte. Wie viel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen!"

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafteste Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er schrieb, noch nicht. Damals war noch keine Genie, noch kein Hausvater vorhanden; und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Julius 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstag, den 2. Junius) ward der Advokat Patelin wiederholt und mit der Kranken Frau des Herrn Gellert beschlossen.

Unstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt, einen Vetter, einen Schwager, ein Nützchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer, als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg, und in

der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzu flache Manier gewöhnt. Sie machen sie ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vortheilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen und deren allzu schneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und eitel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Wiß und Verstand leihen, das Armüselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

„Ich weiß gar nicht,“ sagte eine von meinen Bekannten, „was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Adrienne so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank, aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Adrienne! Kann sie nicht hinschicken, und ausnehmen lassen, und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.“

„Ganz gewiß!“ sagte eine andere. „Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Adrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Adrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Actrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Hoberonde, Benedictine, Respectueuse“ — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — „dafür sagen! Mich in einer Adrienne zu denken; das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzet, so muß es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?“

„Und ich,“ sagte eine dritte (es war die gelehrteste), „finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch

anziehen; und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt" — Hier ward meine Kunsttrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 3. Junius) ward nach der Melanide des De la Chaussée Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann, gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provincial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinchaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann, sagen ziemlich das nämliche, außer daß das erste ohngefähr die Karikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4. Junius) ward der Graf von Effer, vom Thomas Corneille, aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenede die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß,“ schreibt Corneille, „daß der Graf von Effer bei der Königin Elisabeth in beondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieierwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurtheilt und, nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedienet, den die Königin dem Grafen zum Unter-

pfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe, so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenede ist; wenigstens habe ich in keinem Geschichtschreiber das Geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen, oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden; und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermut redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagt er: "Die gemeinste Meinung damaliger Zeit, und vielleicht die wahrscheinlichste, war diese, daß dieses Uebel aus einer betäubten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das Andenken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Reigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübniß noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Todtbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimniß zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurteil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten, und zwar auf die Art, die Ihre Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwanigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnaden wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände geraten. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unveröhnlichsten Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurückzusenden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimniß entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen, als ihre eigene Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr! Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung, und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister

gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verzweigte sich allen Arzneien; sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Volster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen, einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde geschlagenen Augen, bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab.“

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Julius 1767.

Der Herr von Voltaire hat den Esser auf eine sonderbare Weise kritisiert. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß Esser ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, theils sich nicht darin finden, theils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem Esser auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt, und zum Glück für den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender. „Ist,“ sagt er, „kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Esser besser; ist würden einem Dichter dergleichen grobe Verstöße gegen die historische Wahrheit schärfer aufgemerkt werden.“

Und welches sind denn diese Verstöße? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urtheil über den Esser abgegeben war,“ sagt Hume, „sah sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grauigsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblinges stritten unaufhörlich in ihr; und vielleicht, daß sie in diesem qualenden Zustande mehr zu be-

Klagen war, als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerriefte den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; ißt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erkläret habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise that diese Aeußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf Jonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangnen genährt hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie verjahe sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät, mit allem Anscheine des Ernstes, des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diane, und ich weiß nicht was, war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtigt gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringet.

Eben so wenig hat er den Charakter des Essex verstelllet oder verfälschet. Essex, sagt Voltaire, war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges gethan. Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadix, an der ihm Voltaire wenig oder gar kein Theil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham, unter dem er commandiert hatte, gegen seinen

Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobham, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gutheißen. Es ist nicht erlaubt, sagt er, eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln. Aber hier kommt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Essex hielt; und Essex war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Essex sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Essex auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwände? wie wäre das möglich gewesen?“ Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Essex von mütterlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er das Erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Ueber eine hat sich Walpole*) schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die ersten Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Kronet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Eben so unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ehrgeize verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

*) Le Château d'Otrante, Préf. p. XIV.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Eben so wenig, als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedient hat?

Weshwegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen; oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten. Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21. Julius 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüsslichkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen, ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher

Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen: heißt ihn und seinen Veruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, schifanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Schifane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter, und ohnstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst sein und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Schifane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Rase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht, zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notennmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahr alt ist. Weiset mir doch, wo ich das jage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essey von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im *Rapin de Thoyras*; das kann sein. Aber warum habt Ihr den *Rapin de Thoyras* gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt? Warum vermengt Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den *Rapin de Thoyras* auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete *Metrice* in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht Eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem *Rapin de Thoyras* mehr glauben als seinen eigenen Augen?“ —

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essey erklären. „Euer Essey im *Rapin de Thoyras*,“ könnte er sagen, „ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener unter glücklichen Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst angethan; wollt Ihr meiner Königin nicht eben so viel glauben

als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Gurer war in der That weder so groß, noch so unbiegsam; desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch inuner noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus eben so wenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urtheil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. Essex ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrigue als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen, ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmüthigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herab zu lassen, auf das Schafott zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grundsprache schwach; in der Uebersetzung ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler,“ setzt der Herr von Voltaire hinzu, „besonders die in der Provinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Meid verfolgt: das macht Eindruck. Uebrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Acteurs nur aufgestuht werden.“

Er bestätigt dieses allgemeine Urtheil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die eben so richtig als scharfsinnig sind und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich theile die vorzüglichsten also hier mit, in der festen Ueberzeugung, daß die Kritik dem Genuße nicht schadet und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfsten zu beurtheilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecils ist eine Nebenrolle, und eine sehr

frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narzissus geschildert hat."

"Die vorgebliche Herzogin von Arton ist eine vernünftige, tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte und wenn er zur Verwicklung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich."

"Mich dünket, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr schielend, verwirret und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich und jede Gesinnung plan und natürlich sein: das sind die ersten, wesentlichsten Regeln. Aber was will Effer? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig, so ist es sehr unvernünftig, die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften, unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverrats überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame, wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstaten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt."

"Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betrüge, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu bejorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß eben so wenig, woran er mit der Verchwörung des Grafen, als woran er mit der Rärtlichkeit der Königin gegen ihn ist."

"Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des

Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begerigst hätte ergreifen müssen. Sie erwidert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten."

"Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 21. Julius 1767.

"Esfer selbst beteuert seine Unschuld; aber will er lieber sterben, als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen, und er thut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irren so widersinnig handeln, so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen; aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht."

"Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolge des Esfer; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll nicht um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten; das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeismacht oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gefinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist."

"Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verkehrt, und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schafott führt, wird immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hülfe der Poesie Eindruck, ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des

Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kommt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen sich gute Acteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein: vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptacteur sein müßte, und wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhungt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim Eßer können alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Eßer spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolz wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Saliskurn gespielt worden, desto mehr ragt Eßer hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Ethos das machen muß, was auch der gleichgültigste Actor nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Actrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich: denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sie durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Actrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhast: so

werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend, herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidenes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck, ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völlige Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug abieken; wir werden eine beleidigte zürnende Liebhaberin in ihr erblicken, nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Actricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürften noch feltner sein als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrloset wird.

Madame Loewen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen, aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig eine die andere versinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin, oder diese unter jener leiden sollte, so glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolge und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile; noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen; und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als feltner beurteilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen fixelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Metrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht; und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nun, ob sie zärtlicher als stolz, oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Metricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdopplung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders, als dem Stolge untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene gibt, als ihm zukommt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, eben so wie Essex handeln würde. Der Ausgang weist es, daß sie nachgebender ist, als er; sie muß also gleich von Anfang nicht so hoch dahersfahren, als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen gibt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein Stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles sehen und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehoriam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gekracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzet, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechszwanzigstes Stück.

Den 28. Julius 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittwoch, den 10. Junius) ward das Lustspiel der Madame Gottsched: Die Hausfranzösin, oder die Mamsell, aufgeführt.

Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744 unter Gottschedischer Geburtshilfe Deutschland im fünften Bande der Schaubühne beschenkt ward. Man sagt, es sei zur Zeit seiner Neuheit hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdienet: gar keinen. „Das Testament“, von eben derselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber die Hausfranzösin ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts; denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch oben darein schmutzig, ekel und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird. —

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags, den 11. Junius) ward die Semiramis des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, daß, wenn die Nührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeutt und Mithridat den Versuch, besondere, diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden; sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines kritischen Musitus*) umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien,“ sagt er, „die zu einem Schauspiele verfertiget werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien als zu den Lustspielen. So ver-

*) Stüd 67.

chieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abteilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abteilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stückes beziehen; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges übereinkommen; so wie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß sein muß.

„Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insbesondere aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polynekt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat, so wird man gleich sehen, daß sich keinesweges einerlei Musik dazu schicket. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmuth, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen, so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veränderung der Affekten zeigen.

„Eben so müssen die Komödiensymphonien überhaupt frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein. Z. B. die Komödien ‚Der Falke‘ und ‚Die beiderseitige Unbeständigkeit‘ würden ganz andere Symphonien erfordern als ‚Der verlorne Sohn‘. So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum ‚Geizigen‘ oder zum ‚Kranken in der Einbildung‘ sehr wohl schicken möchten, zum ‚Unentschlüssigen‘ oder zum ‚Verstreuten‘ schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdrießlicher und ernsthafter.

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vor-

bereiten und folglich mit dem ersten Austritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nötig, wenn die Affekten einander allzu sehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtpuken, Umkleiden u. s. w., indes besorget werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf? —

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nötig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Notwendigkeit, daß die Anfangsymphonie sehr stark und vollständig ist und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzu gut, wenn man in zwei auf einander folgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Uebelstand vermeidet.“

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunst-richter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei. Die mehresten müssen es von ihren

Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankommt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein großer Schritt durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzu sehr nach: der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtchaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfterer hören, wir werden sie mit einander öfterer vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegts Olint und Sophronia hatte Herr Hertel eigene Symphonien verfertigt; und bei der zweiten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.

Siebenundzwanzigstes Stück.

Den 31. Julius 1767.

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen —

denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobprüche, in unbestimmte Aus-
 rufungen, in freischende Bewunderung damit verfallen; und diese
 sind eben so ununterrichtend für den Liebhaber als ekelhaft für
 den Virtuosen, den man zu ehren vermeinet — sondern bloß nach
 den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den Mitteln
 überhaupt, deren er sich zu Erreichung derselben bedienen wollen.

Die Anfangssymphonie bestehet aus drei Sätzen. Der erste
 Satz ist ein Largo, nebst den Violinen, mit Hoboen und Flöten;
 der Grundbaß ist durch Fagotte verstärkt. Sein Ausdruck ist
 lebhaft, manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll ver-
 muten, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu er-
 warten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein; Zärtlichkeit, Neue,
 Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Theil daran; und der
 zweite Satz, ein Andante mit gedämpften Violinen und konzerti-
 renden Fagotten, beschäftigt sich also mit dunkeln und mit-
 leidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die be-
 weglichen Tonwendungen mit stolzen; denn die Bühne eröffnet
 sich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semiramis naht sich
 dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie diese Herrlichkeit das Auge
 spüren muß, soll sie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter
 ist Allegretto, und die Instrumente sind wie in dem ersten, außer
 daß die Hoboen, Flöten und Fagotte mit einander einige beson-
 dere kleinere Sätze haben.

Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen
 einzigen Satz, dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende be-
 zieht. Einen zweiten, der sich auf das Folgende bezöge, scheint
 Herr Agricola also nicht zu billigen. Ich würde hierin sehr seines
 Geschmacks sein. Denn die Musik soll dem Dichter nichts ver-
 derben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Ueber-
 raschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern
 voraus verraten, und die Musik würde ihn verraten, wenn sie
 die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangsym-
 phonie ist es ein anders; sie kann auf nichts Vorhergehendes
 gehen; und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des
 Stücks angeben, und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn un-
 gefähr der Titel angibt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel
 zeigen, wohin man ihn führen will; aber die verschiedenen Wege,
 auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen
 bleiben. Dieser Grund wider einen zweiten Satz zwischen den
 Akten ist aus dem Vortheile des Dichters hergenommen, und er
 wird durch einen andern, der sich aus den Schranken der Musik
 ergibt, bestätigt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in
 zwei aufeinander folgenden Akten herrschen, einander ganz ent-

gegen wären, so würden notwendig auch die beiden Sätze von eben so widriger Beschaffenheit sein müssen. Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele, ohne unangenehme Gewaltthaten bringen kann; er thut es nach und nach, gemach und gemach; er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu thun. Aber kann dieies auch der Musikus? Es sei, daß er es in einem Stücke von der erforderlichen Länge eben so wohl thun könne; aber in zwei besondern, von einander gänzlich abgesetzten Stücken muß der Sprung z. B. aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame notwendig sehr merklich sein und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plöckliche Uebergang aus einem Aeußersten in das andere, aus der Finsternis in das Licht, aus der Kälte in die Hitze, zu haben pflegt. Jetzt zerichmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im Traume, und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend als ergökend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plöcklichsten Uebergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der That ist diese Motivierung der plöcklichen Uebergänge einer der größten Vortheile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht, ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bei weitem nicht so notwendig, die allgemeinen, unbestimmten Empfindungen der Musik, z. B. der Freude, durch Worte auf einen gewissen einzeln Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunkeln, schwanken Empfindungen noch immer sehr angenehm sind, als notwendig es ist, abstechende, widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu weben, in welchem man nicht allein Mannigfaltiges, sondern auch Uebereinstimmung des Mannigfaltigen bemerke. Nun aber würde bei dem doppelten Satze zwischen den Akten eines Schauspiels diese Verbindung erst hintennach kommen; wir würden es erst hintennach erfahren, warum wir aus einer Leidenschaft in eine ganz entgegengesetzte überspringen müssen: und das ist für die Musik so gut, als erfahren wir es gar nicht. Der Sprung hat

einmal seine üble Wirkung gethan, und er hat uns darum nicht weniger beleidiget, weil wir nun einsehen, daß er uns nicht hätte beleidigen sollen. Man glaube aber nicht, daß sonach überhaupt alle Symphonien verwerflich sein müßten, weil alle aus mehreren Sätzen bestehen, die von einander unterschieden sind und deren jeder etwas anders ausdrückt als der andere. Sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas verschiednes; oder vielmehr, sie drücken das nämliche, und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiednen Sätzen verschiedne, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß eben dieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiednen Abänderungen, es sei nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungeflüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlichen Würde erhebet. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden einen neuen, ganz verschiednen Affekt anzuhoben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten eben so verschiednen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß eben so wohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat, Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind: ein Andante mesto, bloß mit gedämpften Violinen und Bratsche.

In dem zweiten Akte spielt Asur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai aus dem G dur, mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.

In dem dritten Akte erscheint das Geispenst. Ich habe bei Gelegenheit der ersten Vorstellung bereits angemerkt, wie wenig Eindruck Voltaire diese Erscheinung auf die Anwesenden machen läßt. Aber der Tonkünstler hat sich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter unterlassen hat, und ein Allegro aus dem E moll, mit der nämlichen Instrumentenbesetzung des vorhergehenden, nur daß E-Hörner mit G-Hörnern verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.

Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir bedauern die Neuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Bedauern und Mitleid läßt also auch die Musik ertönen: in einem Largetto aus dem A moll, mit gedämpften Violinen und Bratsche und einer konzertierenden Hoboe.

Endlich folget auch auf den fünften Akt nur ein einziger Satz, ein Adagio aus dem E dur, nächst den Violinen und der Bratsche, mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten, und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels angemessene und ins Erhabene gezogene Betrübniß, mit einiger Rücksicht, wie mich deucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde eben so würdig als mächtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung eben so mühsam als schwanlend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Hrn. Maricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anders gehört hat als ich.

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4. August 1767.

Den dreinunddreißigsten Abend (Freitags, den 12. Junius) ward die Nanine wiederholt, und den Beschluß machte: Der Bauer mit der Erbschaft, aus dem Französischen des Marivaux.

Dieses kleine Stück ist hier Ware für den Plak und macht

daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kommt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er hunderttausend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise zur Madame, findet geschwind für seinen Hans und für seine Grete eine ansehnliche Partie, alles ist richtig; aber der hinkende Bote kommt nach. Der Makler, bei dem die hunderttausend Mark gestanden, hat Bankrott gemacht, Jürge ist wieder nichts wie Jürge, Hans bekommt den Korb, Grete bleibt sitzen, und der Schluß würde traurig genug sein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat; gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

Diese Fabel hätte jeder erfinden können; aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache gibt allem eine ganz eigene Würze. Die Uebersetzung ist von Kriegern, der das französische Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen gewußt hat. Es ist nur schade, daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt worden. Einige müßten notwendig in der Vorstelllung berichtigt und ergänzt werden. 3. E. folgende, gleich in der ersten Szene:

Jürge. He, he, he! Giv mie doch sief Schillink kleen Geld, ik hev niks as Gullen un Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, heft du Schrullen med dienen sief Schillink kleen Geld? wat wißt du damed maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie sief Schillink kleen Geld, seg ik die.

Lise. Woto denn, Hans Narr?

Jürge. Hör düssen Jungen, de mie mienen Bündel op dee Heise hed in unse Dörp dragen hed, un ik büm ganz licht un sacht hergahn.

Lise. Biißt du to Noote hergahn?

Jürge. Ja. Wiel't veel kummoder is.

Lise. Da heft du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch reßnabel. Wo veel maakt't? So veel is dat. Een Maark hed se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so is't richtig.

Lise. Un du verbeihst sief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen hed?

Jürge. Ja! ik mot ehm doch een Drantgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schil-

linge? ein Mann von Ihrem Stande! Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Jürge. O! et komt mie even darop nich an, Zy dörf't man seggen. Maake, Fro, smiet ehm noch een Schilling hen; by uns regnet man so.

Wie ist das? Jürge ist zu Fuße gegangen, weil es kommoder ist? Er fodert fünf Schillinge, und seine Frau gibt ihm ein Mark, die ihm fünf Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen Schilling hinschmeißen? warum thut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Französische wird man sich schwerlich aus dem Hause finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, sondern mit der Kutsche; und darauf geht sein „Wiel't veel kommoder is.“ Aber die Kutsche ging vielleicht bei seinem Dorfe nur vorbei, und von da, wo er abstieg, ließ er sich bis zu seinem Hause das Bündel nachtragen. Dafür gibt er dem Jungen die fünf Schillinge; das Mark gibt ihm nicht die Frau, sondern das hat er für die Kutsche bezahlen müssen, und er erzählt ihr nur, wie geschwind er mit dem Kutscher darüber fertig geworden.*)

Den vierunddreißigsten Abend (Montags, den 29. Junius) ward Der Zerstreute des Regnard aufgeführt.

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten. Noch Schlegel überriekte Disträit durch Träumer. Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

*) *Blaise*. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses pièces.

Claudine (le contrefaisant). Eh! eh! eh! di done, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi done, Nicodème?

Blaise. Pour ce garçon qui apporte mon paquet depuis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et à mon aise.

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baille un écu?

Blaise. Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prenez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets?

Blaise. Oui, par manière de récréation.

Arlequin. Est-ce pour mois les cinq sols, Monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami. &c.

Regnard brachte seinen Zerstreuten im Jahre 1697 aufs Theater, und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vier- unddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder vor- suchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist: für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

— non satis est risu diducere rictum
Auditoris — — — — —

und dieses:

— et est quaedam tamen hic quoque virtus.

Außer der Versifikation, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyère völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge theils in Handlung zu bringen, theils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urtheil ist nichts einzuwenden; aber wieder eine Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene eben so wenig, ausgelacht zu werden, als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien eben so wenig bessern als ein Hinfender.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzu ziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er seinen irdigen sinnlichen Eindrücken zufolge denken sollte. Seine Seele ist nicht entschläumert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abweisend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so

gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit aus einander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Schikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. „Molière,“ sagt er z. B., „macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Molière beweiset sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht.“ Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrige guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja, ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichts-würdigen Manne, und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein, nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern, aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Vermäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Kunzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daß der Geizige des Molière nie einen Geizigen, der Spieler des Molière nie einen Spieler ge bessert habe; ein-

geräumt, daß das Lachen die Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelte Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist erspriesslich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann, erspriesslich, sich wider alle Eindriicke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral hat ein kräftigers, wirksamers als das Lächerliche. —

Das Rätsel, oder was den Damen am meisten gefällt, ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herrn Loewen, machte diesen Abend den Beschluß.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Märchen geschrieben hätten, so würde das französische Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müssen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen Quellen bereichert. Des letztern *Ce qui plaît aux Dames* gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzügen, welches, unter dem Titel *La Fée Urgèle*, von den italienischen Komödianten zu Paris im Dezember 1765 aufgeführt ward. Herr Loewen scheint nicht sowohl dieses Stück als die Erzählung des Voltaire selbst vor Augen gehabt zu haben. Wenn man bei Beurtheilung einer Bildsäule mit auf den Marmorblock zu sehen hat, aus welchem sie gemacht worden; wenn die primitive Form dieses Blockes es zu entschuldigen vermag, daß dieses oder jenes Glied zu kurz, diese oder jene Stellung zu gezwungen geraten, so ist die Kritik auf einmal abgewiesen, die den Herrn Loewen wegen der Einrichtung seines Stücks in Anspruch nehmen wollte. Machte aus einem Hertenmärchen etwas Wahrscheinlichs, wer da fann! Herr Loewen selbst gibt sein Rätsel für nichts anders als für eine kleine Plaisanterie, die auf dem Theater gefallen kann, wenn sie gut gespielt wird. Verwandlung und Tanz und Gesang konkurrieren zu dieser Absicht, und es wäre bloßer Eigensinn, an keinem Belieben zu finden. Die Laune des Pedrillo ist zwar nicht original, aber doch gut getroffen. Nur dünkt mich, daß ein Waffenträger oder Stallmeister, der das Abgeschmackte und Wahnsinnige der irrenden Ritterchaft einsieht, sich nicht so recht in eine Fabel passen will, die sich auf die Wirklichkeit der Zauberei gründet und ritterliche Abenteuer als rühmliche Handlungen eines vernünftigen und tapfern Mannes annimmt. Doch, wie gesagt, es ist eine Plaisanterie; und Plaisanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 1. Julius) ward, in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, die *Rodogune* des Peter Corneille aufgeführt.

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen *Einna* und *Cid* setze, daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären; ein glücklicher Stoff, ganz neue Erfindungen, starke Verse, ein gründliches Raisonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse. —

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebauet ist, erzählt Appianus Alexandrinus gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zuname Nicanor, unternahm einen Feldzug gegen die Parther und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königes Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedienet hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Mothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates und forderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzeren zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gefehret war, ward von seiner Gemahlin Kleopatra, aus Haß gegen die Rodogune, umgebracht, obgleich Kleopatra selbst, aus Verdruß über diese Heirat, sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählet hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleukus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeile erschoss; es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemüthsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugebacht hatte, selbst trinken mußte.“

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleukus daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpirten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubet. Diese also nahm er heraus; und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Kleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Aegypten gleiches Namens verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte mich,“ sagt er, „dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für notwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger teil hat und weit episodischer ist als Rodogune; so hat z. B. Sophokles eines seiner Trauerspiele *Die Trachinerinnen* genannt, welches man ißiger Zeit schwerlich anders als den sterbenden Herkules nennen würde.“ Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig: die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hiezu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er *„Die Trachinerinnen“* überschrieb, würde haben *„Dejanira“* nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichtsbedeutenden Titel zu geben; aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen saligen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Kleopatra kennet, weiß auch, daß Syrien nicht Aegypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stück selbst den Namen Kleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten, und der deutsche Uebersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Strident, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

Dreißigstes Stück.

Den 11. August 1767.

Kleopatra, in der Geschichte, ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und eben dieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wütendes Eheweib zu einer eben so wütenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Kleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht, oder nur als an ihre Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, ohnefehlbar sich für den zuerst beleidigten Theil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sahe in der Kleopatra nicht die Mutter, sondern die Königs-mörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an, alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschloßen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher, oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächet das andere, und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts,

für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähre auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Wik hingegen, als der nicht auf das in einander Begründete, sondern nur auf das Aehnliche oder Unähnliche gehet, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgesparet bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Wik, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiednen Farben entsteht denn eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so, von der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelspuh für Kinder.

Nun urtheile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein wikiger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurteilung weiter nichts als die Anwendung eines Sazes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einsalt, der Wik Verwicklung.

Kleopatra bringt, in der Geschichte, ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Kleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll, wie sie; das ist weit erhabner. —

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürliches, ein gefünstelteres Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltthatigkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur durch Liebeskungen soll es herrschen, und soll nicht mehr

beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennen, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen: so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal, wirklich gewesen sein; aber sie ist dem ohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche. Die Kleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit machiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht. Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolz, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübet, empört sich das ganze Herz, und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättiget haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirret, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntnis uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch: unter fünfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzt und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolz, das Scepter selbst zu führen, welches ein lieber Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolz verwaltet, das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treuloßen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Kleopatra selbst von sich sagen läßt, die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Nothwendigkeit es zu begehen zwingt. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmet, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu

sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.

Dergleichen mißgezeichnete Charaktere, dergleichen schauernde Tiraden sind indes bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächt sich Kleopatra bloß an ihrem Gemahle; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Kleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unverföhnlicher ist als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Kleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmut zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. So lange er seinen Zweck verfolgt, kennet sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriediget, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachtheile, als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergift er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er nicht zu fürchten hat, den verachtet er; und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Reid; und Reid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die

sie erwecket hat, nie aufhöret, die nämliche Beleidigung zu sein, und immer wächst, je länger sie dauert, so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spät oder früh, immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Kleopatra beim Corneille; und die Mißthelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter stehet, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdienet. Aber ihr tödtlicher Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie bei dem geringsten Funken von Edelmut vergeben müßte, ihr Leichtsinm, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumutet: machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Kleopatra nichts übrig als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdienet.

Aber nicht genug, daß Kleopatra sich an Rodogunen rächt: der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Kleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich; denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter

erdicten, daß Rodogune den Anschlag der Kleopatra erfährt; laßt uns weiter erdicten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächet sein wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächet sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrigue! Diese Prinzen sind gut angekommen! Die sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama und eben so viel Zärtlichkeit für eine liebängende Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg nicht, als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin tot, um den Thron zu haben; damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um die Prinzessin zu haben; damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben; so kann es gar nicht aus werden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot, und wollen beide das Mädchen haben; und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie beide sehr tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere totschlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf und wissen nicht, was sie thun sollen; und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer, und die Männer weiblicher als die armeligsten Weiber handeln; aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegentheil ist so gewöhnlich, so abgedroschen! —

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind, weil nicht die

mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht,“ sagt er, „dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstreckt, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften nicht das Geringste vorkommt, welches einigen historischen Grund hätte. Doch,“ fährt er fort, „mich dünkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte beibehalten, so sind alle vorläufige Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu erinnern, und die Ausübung der Akten ist völlig auf meiner Seite. Dem man vergleiche nur einmal die Elektra des Sophokles mit der Elektra des Euripides und sehe, ob sie mehr mit einander gemein haben als das bloße Resultat, die letzten Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege durch ihm eigenthümliche Mittel gelangt, so daß wenigstens eine davon notwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder man werfe nur die Augen auf die Iphigenia in Taurika, die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie gibt und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die Helena des Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung, gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben.“

Allerdings dürfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er dürfte z. B. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein; sie habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die ikt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das dem Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unteidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verifizieren wollte!

Zweihunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden, daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußstapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert. *) Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von seiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis erjann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermutung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpferischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Factum, und dieses ist eben so gräßlich als außerordentlich. Es gibt höchstens drei Szenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Szenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird

*) Diogenes Laërtius, Lib. I. §. 59.

ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größeren Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders, als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben und an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle; ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgnen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Gingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdienet, der weiter nichts als ein wigiger Kopf, als ein guter Versificateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstoßig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeinet, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und dieses Mitleid besteht, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt und, um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Frevelthaten nehmen zu müssen vermeinet. Raum hat er

also in der Geschichte eine Kleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgesetzt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens eben so bestreudend sind als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er denn in einen sein langen, sein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häcksel und Mehl zusammenkneten lassen, so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Szenen, läßt erzählen und erzählen, läßt ragen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnissvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine Rodogune nun länger als hundert Jahr als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich, und gelegentlich mit von ganz Europa, bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644 bis 1767 allein dem Hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzuwerfen?

O nein! Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Durone in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war; und vor Langerweile studierte er die französischen Poeten; diesem Duronen wollte die Rodogune gar nicht gefallen. Hernach lebte, zu Anfange des ißigen Jahrhunderts, irgendwo in Italien ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landesleute des sechzehnten Säculi voll, und der fand an der Rodogune gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneille'schen Namens (denn weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen verlassnen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Kommentar über die Werte ihres Großvaters u. s. w.); aber gleichwohl erklärte er die Rodog-

gune für ein sehr ungereimtes Gedicht und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann, als der große Corneille, solch widersinniges Zeug habe schreiben können. — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist ohnstreitig in die Schule gegangen, und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welchen, — wo nicht gar dem Hüronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr; bei der nächsten Wiederholung der Hodo gone. Meine Leser wünschen aus der Stelle zu kommen, und ich mit ihnen. Ist nur noch ein Wort von der Uebersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführt worden. Es war nicht die alte Wolkenbüttelische vom Breßland, sondern eine ganz neue, hier gefertigte, die noch ungedruckt liegt, in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen und ist voller starken, glücklichen Stellen. Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können als er selbst.

Dreihundertdreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3. Julius) ward das Lustspiel des Herrn Favart: Soliman der Zweite, ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark, aufgeführt.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätigt, daß Soliman II. sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er wider alle Gewohnheit seines Reiches sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen moralischen Erzählungen gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen sein, zu einer Französin macht; ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne als eine französische einen so seltenen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witz angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen ausgeführt und mit der Eleganz und Anmut geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allertieft. Aber es soll eine moralische Erzählung sein, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig als eine Erzählung des La Fontaine oder Grecourt; aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schoße der Wollüste gähnet, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes wieder gespannt und gereizt wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit, die raffinierteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser franke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage, der leidende: der Laster hat sich mit zu viel Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken, bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken würde, auf saule Eier, auf Mattenschwänze und Kaupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schönheit, mit dem schwächtesten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten, empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan, — bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestätischer in ihrer Form, blendender von Kolorit, blühende Suada auf ihren Lippen, und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muie, nur verführerischer, wird — genossen und vergessen. Endlich erscheint ein weibliches Ding, flüchtig, unbedachtam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille, aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeichelei wie mit der Thüre ins Haus: *Grâces au ciel, voici une figure humaine!* — (Eine Schmeichelei, die nicht bloß dieser Sultan, auch mancher deutscher Fürst, dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper, zu hören bekommen und mit der unter zehnen neune, so gut wie der Sultan, vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangskompliment, so das übrige — *Vous êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient à un Turc: vous avez même quelque chose d'un François — En vérité ces Turcs sont plaisans — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc — Je ne désespère pas d'en faire quelque jour un François.* — Dennoch

gelingt es dem Dinge! Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu gefallen, dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch Reichsgesetze abändern und Geislichkeit und Böbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit ihr eben so glücklich sein will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennet, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: wie ist es möglich, daß eine kleine aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er bloß diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung, durch ein Exempel erläutern wollen. Doch diese Lehre wäre unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst, daß er eine ganz andere und weit speziellere dabei zur Absicht gehabt. „Ich nahm mir vor,“ sagt er, „die Thorheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch Ansehen und Gewalt zur Gefälligkeit bringen wollen; ich wählte also zum Beispiele einen Sultan und eine Sklavin, als die zwei Extrema der Herrschaft und Abhängigkeit.“ Allein Marmontel muß sicherlich auch diesen seinen Voratz während der Ausarbeitung vergesen haben; fast nichts zielt dahin ab; man sieht nicht den geringsten Versuch einiger Gewaltthätigkeit von seiten des Sultans; er ist gleich bei den ersten Insolenzen, die ihm die galante Französin jagt, der zurückhaltendste, nachgebendste, gefälligste, folgsamste, unterthänigste Mann, la meilleure pâte de mari, als kaum in Frankreich zu finden sein würde. Also nur gerade heraus; entweder es liegt gar keine Moral in dieser Erzählung des Marmontel, oder es ist die, auf welche ich oben bei dem Charakter des Sultans gewiesen: der Käser, wenn er alle Blumen durchschwärmt hat, bleibt endlich auf dem Mist liegend.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleichviel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht; und also war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart, und sehr glücklich. Ich rate allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartische Ausführung mit dem Marmontelischen Urstoffe zusammenzuhalten. Wenn sie die Gabe, zu abstrahieren, haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelistet und zum Teil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff

leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisiret hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich fahle Kunststrichter herumschlagen und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Troste, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Drama machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urtheil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben. *) Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontels. „Soliman der Zweite,“ sagen sie, „war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser, dessen Andenken ihnen theurer wäre als dieses Solimans; seine Siege, seine Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte; aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxolane war nach der Geschichte eine verschlagene, ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Künste und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen mußte, daß er wider sein eigenes Blut wüthete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte; und diese Roxolane ist bei dem Marmontel eine kleine närrische Kokette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen,“ fragen sie, „wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Zalta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?“

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Herrn Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert, daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese, insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; dahingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Seraglio eine euro-

*) Journal Encyclop., Janvier 1762.

päische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzmäßigen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt, das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich bei dem Dichter, als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will; ob die, welche die Historie bestätigt, oder eine andere, so wie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählet, auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehret unsere Kenntniß oder scheint sie wenigstens zu vermehren und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntniß, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehreren Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigenthümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, so lange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeßlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte gibt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von seiten der innern Wahrscheinlichkeit oder von seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknaube weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus;*) was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen,

*) Pindarus, Olymp. II. str. 5. v. 10.

oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit bald aus Stolz, bald mit bald ohne Voriag, so oft, so gröblich, daß wir andern guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?“ O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demüthigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen als er, beweiset bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen als er, und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman und seine Korelane eine ganz andere Korelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehret; wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten, zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch eben so genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzuweichen; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt verkehret, vertauscht, verringert, vermehret, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem er seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontels nicht finde, so kann ich es zufrieden sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muß uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angeedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schafft, Uebereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Uebereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einformig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich ißt stärker, ißt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz auf Weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. Dem Türken, der nur

die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffenements beifallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin diejer liebtosenden Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts Anzügliches, nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu überwinden haben, und wenn ich sie überwunden habe, durch neue Schwierigkeiten in Atem erhalten sein:“ so kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Denkart einmal gibt, so kommt der Despot nicht mehr in Betrachtung: er entäußert sich seines Despotismus selbst, um einer freiern Liebe zu genießen; aber wird er deswegen auf einmal der zahme Affe sein, den eine dreiste Gauflerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt: „Soliman war ein zu großer Mann, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines Seraglio auf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben sollen.“ Sehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige Staatsgeschäfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten seines Seraglio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne gehört beides: Kleinigkeiten als Kleinigkeiten, und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behandeln. Er suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen läßt, freie Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner Person die Sklaverei gefallen ließen; er hatte ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärtliche Elmire wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihm eine Unbesonnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich selbst zum Sklaven machen muß, ehe er die zweideutige Gunst genießet, die bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht auch hier sein? Ich muß lachen über den guten Sultan, und er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genuße auf einmal alles verlieren, was ihn vorher entzückte: was wird denn Rogelane nach diejem kritischen Augenblicke für ihn noch behalten? Wird er es acht Tage nach ihrer Krönung noch der Mühe wert halten, ihr dieses Opfer gebracht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den ersten Morgen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verhehlchten Sultane weiter nichts sieht als ihre zuversichtliche Frevheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich dünkt, ich höre ihn ausrufen: Beim Mahomet, wo habe ich meine Augen gehabt!

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns diejen Soliman so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte. Es gibt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlt das Unterrichtende; es wäre

denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Soliman zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlet, dem fehlet die

Absicht. — Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Vergnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem eben so geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres Kunststreiches, aber absichtslosen Gebrauches ihrer Mittel entspringet. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an, zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Theilnehmung; allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten: die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Racheiferung, keine unmittelbare Abichredung für uns statthat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein solcher Tag verführet, was wir begehren sollten, zu verabscheuen und, was wir verabscheuen sollten, zu begehren.

Was ist nun von diesen allen in dem Charakter des Solimans, in dem Charakter der Morelane? Wie ich schon gesagt habe: nichts. Aber von manchem ist gerade das Gegentheil darin; ein Paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das eine Ekel und das andere Unwille eigentlich erregen müßte, ein stumpfer Wollüstling, eine abgefaumte Buhlerin werden uns mit so verführerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert, daß es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus berechtigt zu sein glaubte, seiner recht chassien und so schönen als gefälligen Gattin überdrüssig zu sein, weil sie eine Elmire und keine Morelane ist.

Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene Fehler sind,

so haben die angeführten französischen Kunsttrichter recht, daß sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stosses dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheint ihnen sogar dabei noch mehr gesündigt zu haben als jener. „Die Wahrscheinlichkeit,“ sagen sie, „auf die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankömmt, ist in einem dramatischen Stücke unumgänglich nötig; und diese ist in dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzet. Der große Soliman spielt eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein Schatten von der unumchränkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl lindern können; nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen. Der Charakter der Morelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Ueberlegung darüber kömmt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allen seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können, wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann es aushalten, den großen Soliman von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmähten Schnupstuche ist hart und der mit der weggeworfenen Tabalspßeise ganz unerträglich.“

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bei diesem feiner als bei jenem. Denn beim Favart gibt Morelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg; sie scheint es der Delia lieber zu gönnen als sich selbst; sie scheint es zu verächteln: das ist Beleidigung. Beim Marmontel hingegen läßt sich Morelane das Tuch von dem Sultan geben und gibt es der Delia in seinem Namen; sie beugt damit einer Gunstbezeigung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene; der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Gesinnungen so schlecht errät, oder nicht besser erraten will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Ueberladungen das Spiel der Morelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sahe er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit dieser Person nehmen wollte. Denn ohngeachtet, daß seine Morelane noch unbedachtzamere Streiche macht, noch plumpere Mutwillen treibet, so hat er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Morelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben kommen; und mich dünkt, sie ist so glücklich und vorteilhaft, daß sie von den Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontels Morelane ist wirklich, was sie scheint, ein kleines närrisches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Gleichmaß an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen Gleichmaß durch Hunger immer gieriger zu machen und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Morelane hingegen steckt mehr; sie scheint die feste Buhlerin mehr gespielt zu haben, als zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahin gebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Grenzen ist, als sie gleichsam die Larve abnimmt und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kommt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnet werden. „Nun kenn' ich dich, Sultan; ich habe deine Seele bis in ihre geheimste Triebfedern erschorcht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich kennen! Ich liebe dich, Soliman; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtigt. Es gibt Vorurtheile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meiner wegen nicht erröthen darf; sieh hier in Morelanen — nichts als deine unterthänige Sklavin.“*) So

*) Sultan, j'ai pénétré ton ame;

J'en ai déméleé les ressorts.

Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflamme,
Tant de vertus excitent mes transports.

A ton tour, tu vas me connoître:

sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Kofette verschwindet, und ein liebes, eben so vernünftiges als drolliges Mädchen steht vor uns; Soliman höret auf, uns verächtlich zu scheinen; denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an, zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien, er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schießt, eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedentlichen Schritte zurückhalten wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmut wieder auf einmal verlieren, was sie durch mutwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen; doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besondern Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügenderen Ausgang? Ist das Gegentheil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgeründetes Ganze ausmacht, geschieht oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie anführen läßt, ist er unbekümmert; er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriediget werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende

Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.

Reprends tes droits, reprends ma liberté;

Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maître.

Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.

Va, ne fais rien que ta loi n'autorise;

Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un Amant, qui n'ait point à rongir;

Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.

Lehre keinen Anspruch; es gehet entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses, befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel gibt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden, so hatte er recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Rärrin und ihn für nichts Bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten, unbedünkelt, ob es eine solche Gefälligkeit wert sei oder nicht.

Allein, als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtenteils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns eben so rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidiget uns aber von seiten dieser mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betriegen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, mutwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit gibt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betriegerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der seinen Lebensart, der großen Welt ausstaffiert. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Ueberlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für

einen Blödsinnigen will gehalten sein. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Solimans und der Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein urtheilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriediget diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufrieden gestellt wissen.

Sechsenddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

So unstreitig wir aber ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Roxelane gibt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona würden betrachtet haben; so gewiß ohne sie der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmierte Serbinette gewesen wäre, von der wir vorausgesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan, Pimpinello dem Zweiten, noch ganz anders mitspielen werde: so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst; und wir müssen uns wundern, daß sie dem ohngeachtet so manchem Dichter nicht beigefallen und so manche drollige und dem Ansehen nach wirklich komische Erzählung in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

Zum Exempel die Matrone von Ephesus. Man kennt dieses beißende Märchen, und es ist unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinm gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Kopie noch immer gefiel, so glaubte man, daß es ein eben so glücklicher Stoff für das Theater sein müsse. Houdar de la Motte und andere machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit

der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Ueberredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedienet, bei weitem nicht so fein und dringend und liegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich Ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des toten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr, eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermutung, daß er wohl auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sei, der sein Märchen gern mit einer recht giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermutung nicht statt: was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwiderprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergögte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit; wir wenden der Bühne den Rücken und sagen mit dem Lysas beim Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lysas zu befinden: *Si justus Imperator fuisset, debuit patrifamiliae corpus in monumentum referre, mulierem adfigere cruci.* Und diese Strafe scheint sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibsstück insbesondere. — Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten und auch nicht behalten, müßte die Matrone so weit gehen und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts!

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonntags, den 4. Julius) wurden Manine und der Advokat Patelin wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7. Julius) ward die Merope des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der Merope des Maffei, vermutlich im Jahr 1737 und vermutlich zu Giren bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jänner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Vater Brumoy, der als Jesuit und als Verfasser des Théâtre

des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurtheile dafür einzulösen und die Erwartung der Hauptstadt dieien Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung jederzeit dem Stücke selbst vorgeedruckt worden. Es wird darin für eines von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren gegangen; oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wiederhergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Voltaire beruhiget sein mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu wollen, welche erst im Jahre 1743 erfolgte. Er genoß von seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er sich nur immer davon versprechen konnte. Merope fand den außerordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehemals das Publikum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig freigelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand jedermann auf; eine Distinktion, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdiget werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders: das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es ihn zu sehen und ruste und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustraten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr besremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums, oder die eitele Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dazugegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllet uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen, daß wir es nicht als das Produkt eines einzeln Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne,

es wäre Sünde von den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne ist so groß, so überichwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abganz sei, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homers wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabei, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt. Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelt also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Marmeltiere voraus, welches der Köbel gesehen zu haben eben so begierig ist?), so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Karaffen werden könne, so machte es sich dieses Vergnügen öfter, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte und auch ganz gern hervorkam. Von Voltaires bis zum Marmontel, und vom Marmontel bis tief herab zum Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armeiündergesichte muß darunter gewesen sein! Die Postie ging endlich so weit, daß sich die Ernsthaften von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des weisen Polichinell ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht; sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Uebelstand lieber abgeschafft, als durch zehn Meropen ihn veranlaßt haben.

Siebenunddreißigstes Stück.

Den 4. September 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltaires *Merope* durch die *Merope* des Maffei veranlaßt worden. Aber veranlaßt, sagt wohl zu wenig, denn jene ist ganz aus dieser entstanden; Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine, oder doch sicherlich eine ganz andere *Merope* geschrieben haben.

Also um die Kopie des Franzosen richtig zu beurtheilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Fakta werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst fasset diese Fakta in der Zueignungsschrift seines Stückes folgendergestalt zusammen: „Daß, einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder festgesetzt, dem Kreiphont das Messenische Gebiet durch das Loß zugesallen; daß die Gemahlin dieses Kreiphonts *Merope* geheiß; daß Kreiphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigen des Staats mitant sich seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärtß bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, Namens *Nephtus*, als er erwachsen, durch Hilfe der Arkader und Dorier sich des väterlichen Reiches wieder bemächtigt und den Tod seines Vaters an dessen Mörderu gerächet habe: dieses erzählt Pausanias. Daß, nachdem Kreiphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die *Merope* gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wieder erobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß *Merope* selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus, bei dem *Nephtus* aber den Namen *Telephontes* führet.“

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragikern wäre genützt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles, in seiner Dichtkunst, gedenkt eines *Kreiphontes*, in

welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch, in seiner zweiten Abhandlung vom Fleisshessen, zielt ohne Zweifel auf eben dieses Stück *), wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerathe, indem Merope die Art gegen ihren Sohn erhebet, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befallt, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnt dieses Kreiphonts zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero und mehreren Alten einen Kreiphont des Euripides angezogen finden, so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeinet haben.

Der Vater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: „Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß, so oft der Kreiphont des Euripides auf dem Theater des wichtigen Athens vorgestellt worden, dieses an tragische Meisterstücke so gewöhnliche Volk ganz außerordentlich sei betroffen, gerührt und entzückt worden.“ — Süßliche Phrasen, aber nicht viel Wahrheit! Der Vater irret sich in beiden Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermenget und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit; aber über dieses verlohnet es der Mühe, ein paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles eben so unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folgt. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Kapitel seiner Dichtkunst, durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. „Alle Begebenheiten,“ sagt er, „müssen entweder unter Freunden oder unter Feinden oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tötet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzliden und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden cräugnen: ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter toten oder töten wollen, oder sonst auf eine empfind-

*) Dieses vorausgesetzt (wie man es denn wohl sicher voraussetzen kann, weil es bei den alten Dichtern nicht gebräuchlich und auch nicht erlaubt war, einander solche eigene Situationen anzusehen), würde sich an der angezogenen Stelle des Plutarchs ein Fragment des Euripides finden, welches Josua Barnes nicht mitgenommen hätte, und ein neuer Herausgeber des Dichters nutzen könnte.

liche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die That wesentlich mit völliger Kenntniß der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wesentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntniß des Gegenstandes, unternommen und vollzogen wird und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernet. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen.“ Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der *Medea* in dem *Kresphont* davon zum Beispiele anführt, so haben *Tournemine* und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre.

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides bei einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Klassifikation allen andern tragischen Begebenheiten vorzieht, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius, sagt *Dacier*, sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt, so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meint *Dacier*, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sei. Wenn *J. G.* die Ermordung der *Klytämnestra* durch den *Orest* der Inhalt des Stückes sein sollte, so zeige sich, nach dem Aristoteles, ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als eine Begebenheit der erstern oder der zweiten oder der dritten oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun überlegen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht statt, weil sie nach der Historie wirklich geschehen müsse, und durch den *Orest* geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht, weil sie zu gräß-

lich sei. Nach der vierten darum nicht, weil Alttämnesira dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Klasse übrig.

Die dritte! Aber Aristoteles gibt ja der vierten den Vorzug; und nicht bloß in einzeln Fällen, nach Maßgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öfter so: Aristoteles behält bei ihm recht, nicht weil er recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf einer andern eine eben so schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit hat, anstatt nach jener, in diese zu stoßen, so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Urtheils geschehen, an der ihm im Grund noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheint. Wenn so viel auf die Uebereinstimmung der Geschichte ankommt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder zweiten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Alttämnesira mußte eigentlich nach dem zweiten vorgestellt werden; denn Orestes hat sie wirklich und vorsätzlich vollzogen; der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sei so; aber z. B. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen als den zweiten? Denn sie muß sie umbringen, und muß sie wirklich umbringen: beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann also unter diesen Plänen stattfinden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kommt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben, so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf bloß erdichtete Begebenheiten. Gesezt, die Ermordung der Alttämnesira wäre von dieser letztern Art, und es hätte dem Dichter frei gestanden, sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntniß vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine so viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier sagt selbst: den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen erteilet, sind ja die, welche sich unglücklich schließen? Und das ist eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätiget hat er ihn vielmehr.

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leistet. Unjern deutschen Uebersetzer der Aristotelischen Dichtkunst *) hat sie eben so wenig befriediget. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse,“ schließt er, „einer tiefern Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Kapitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe.“

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheint. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, sehe ich das größere Mißtrauen lieber in meinen als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal und glaube nicht eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am ersten aufgefallen sein, und nicht mir ungeübtem Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderiere ein jedes Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren und hat oft geirret; aber daß er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet sich's auch.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich dessfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen wie Aristoteles begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch

*) Herrn Curtius. S. 214.

mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht: Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen gerathen gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, *πραξως*; und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, *συνθεσις πραγματος*. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Theile des Ganzen; und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzelnen Theile und deren Verbindung beruhet, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie bestehet, jede für sich und alle zusammen, den Absichten der Tragödie mehr oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung statthaben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels, *περιπετειας*; der Erkennung, *αναγνωσηςμον*; und des Leidens, *παθους*. Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzlichcs widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, *μυθος περιπλεγμενος*, von der einfachen, *απλος*, unterscheidet, sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannigfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, *παθη*, muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachtheilig als vorteilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspunkte die verschiedenen unter drei Hauptstücke gebrachten Theile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersucht, welches der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welches die beste Behandlung des Leidens sei: so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist, der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschiet; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorsteht, einander nicht kennen, aber in eben dem

Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Teilen: warum soll denn das, was er von diesem Teile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste Vollkommenheit des einen notwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Teils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind, warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Teile von entgegengesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glückes in Unglück sei? Oder wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausame widernatürliche That verübt werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Teile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke eräugnen, und wenn er schon bis an das Ende sortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende; so ist z. B. der Glückswechsel im *Oedip*, der sich bereits zum Schlusse des vierten Aktes äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (*παθή*) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stücke zur Vollziehung gelangen sollen und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweiten *Iphigenia* des Euripides, wo Drestes auch schon in dem vierten Akte von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und eben derselben Fabel verbinden lasse, kann man an der *Merope* selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben könnte, wenn nämlich *Merope*, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den *Polyphont* zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück nicht eben so wohl mit dem Untergange der Mutter als des Tyrannen schließen? Warum sollte es einem Dichter

nicht freistehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entriß, gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche Merope in beiden Fällen nicht wirklich die beiden Eigenschaften des besten Trüerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständniß veranlaßt haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die nämliche Person treffen muß, und wenn es die nämliche Person trifft, daß eben nicht beides sich zu der nämlichen Zeit eräugnen darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursacht werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen beide Teile entweder zusammensinken, oder der eine den andern notwendig ausschließt. Daß es dergleichen gibt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Kollision kommen und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Sektet ihn eine solche Kollision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Teil der Fabel, wenn er seine Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit sein, jener von einer andern und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Teile alle notwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln gibt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist, wenn sie euch nur den besten Glückswechsel oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt, so untersucht, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet, und wählet. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen haben; Tourne mine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der Merope ist weder

in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widerprochen, so behauptet er eben so wohl gerade das Gegentheil von ihr, und es muß erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber, nach meiner Erklärung, nicht widerprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzelnen Teile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Vater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniß, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter als Voltaire bearbeitet, notwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine.“ Denn viele dürften ihn wirklich nicht kennen; und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen, wie Montesquien.*)

Sie belieben also, anstatt des Vater Tournemine den Herrn von Voltaire selbst zu substituieren. Denn auch er sucht uns von dem verlorenen Stücke des Euripides die nämlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen Dichtkunst nicht ansetze, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem Coup de Théâtre den Vorzug vor allen andern erteile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe.**)

Dieses letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder, wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sei; geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.

Aristoteles soll nicht ansetzen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augen-

*) Lettres familières.

**) Aristote, dans sa Poétique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnaissance de Merope et de son fils était le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de Théâtre la préférence sur tout les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Merope, n'arrivât pas assez-tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son tems, et dont il nous reste très peu de fragmens, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide etc. Lettre à Mr. Maffei.

blick der ganzen griechischen Bühne sei! Welche Ausdrücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen: Aristoteles gehe mit Fleiß, alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei allen oder wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, unter einander ab und thue endlich so dreist als sicher den Ausspruch für diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es nur eine einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beispiele anführet; gleichwohl ist er nicht einmat das einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles fand ähnliche Beispiele in der Iphigenia, wo die Schwester den Bruder, und in der Helle, wo der Sohn die Mutter erkennt, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermutet, auch die Helle ein Werk dieses Dichters gewesen, so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drei Beispiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente. Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt; und obschon in der Iphigenia die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt und das Stück überhaupt also glücklich sich endet: wer weiß, ob nicht in den beiden andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte und sie also völlig in der Manier schlossen, durch die sich Euripides den Charakter des tragißhesten von allen tragißhen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art möglich; ob es aber wirklich geschehen oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem Kreiphontes übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten nichts als Sittensprüche und moralische Gefinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Oekonomie des Stückes.*) Aus dem einzigen bei dem Polybios, welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheint zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem Messenischen Staate noch nicht wieder hergestellt gewesen; und aus ein paar andern sollte man fast

*) Dasjenige, welches Dacier anführet (Poétique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23.), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, steht bei dem Plutarch in der Abhandlung: „Wie man seine Feinde nützen solle.“

schließen, daß die Ermordung des Kreiphontes und seiner zwei ältern Söhne entweder einen Teil selbst ausgemacht habe, oder doch nur kurz vorhergegangen sei; welches beides sich mit der Erkennung des jüngern Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammenreinet. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen: wie konnte das Stück Kreiphontes heißen? Kreiphontes war der Name des Vaters; der Sohn aber hieß nach einigen Neptus und nach andern Telephantes; vielleicht, daß jenes der rechte und dieses der angenommene Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und vor den Nachstellungen des Polyphonts sicher zu bleiben. Der Vater muß längst tot sein, wenn sich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtigt. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerspiel nach einer Person benennet worden, die gar nicht darin vorkommt? Corneille und Racine haben sich gleichwind über diese Schwierigkeit hinwegzuweichen gewußt, indem sie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kreiphont geheissen*); aber mit welcher Wahrscheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indes mit einer Entdeckung seine Wichtigkeit hat, mit der sich Maffei schmeichelle, so können wir den Plan des Kreiphontes ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nämlich bei dem Hyginus, in der hundertundvierundachtzigsten Fabel, gefunden zu haben.**)

*) Remarque 22. sur le Chapitre XV. de la Poëti. d'Arist. Une Mère, qui va tuer son fils, comme Mérope va tuer Cresphonte etc.

**) — Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altro non è, che l'Argomento di quella Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovvienni, che al primo gettar gli occhi, eh' io feci già in quell' Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole, che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una miniera è però questa di Tragicci Argomenti, che se fosse stata nota a' Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto più di considerazione quell' Operetta, anche tal qual l'abbiamo, che da gli Eruditi non è stato creduto: e quanto al discordar talvolta dagli altri Scrittori delle favolose Storie, questa avvertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso convertendole, le avemmo ridotte.

haupt größtenteils für nichts als für die Argumente alter Tragödien, welcher Meinung auch schon vor ihm Heinesius gewesen war, und empfiehlt daher den neuen Dichtern, lieber in diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rat ist nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Kassei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiß hat den Stoff zu seinem Thyest aus dieser Grube geholt, und es wartet da noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Teil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nützen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammengelekt zu sein: es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragödienreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Kompilation gemacht, scheint selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor sich hatte, ausdrücklich von der alten ehrern Tradition absondert. So erzählt er z. B. die Fabel von der Ino und die Fabel von der Antiope zuerst nach dieser und darauf in einem besondern Abschnitte nach der Behandlung des Euripides.

Vierzigstes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der Hundert- undvierundachtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem Kreiphont desselben könne gezogen sein. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die Entwicklung eines Trauerspieles hat, so daß, wenn sie keines gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte, und zwar eines, dessen Plan der alten Simplität weit näher käme als alle neuere Meropen. Man urteile selbst; die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende.

Kreiphontes war König von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Aufruhr Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens

Telephontes, zu einem Gastfreunde in Aetolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes; und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Aetolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Bottschaften gebraucht, weinend zu Merope und meldete ihr, daß Telephontes aus Aetolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilet Merope, der es nicht unbekannt geblieben, weissen sich der angekommenen Fremde rühme, mit einer Art nach dem Gastzimmer und hätte ihn im Schlasse unsehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und verjöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opfertier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches. *)

*) In der 184. Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, sind offenbar Begebenheiten in einander gestossen, die nicht die geringste Verbindung unter sich haben. Sie fängt an mit dem Schicksale des Pentheus und der Agave und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen können; es wäre denn, daß sie sich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe (Joannis Schefferi, Hamburgi 1674), befände. Diese Untersuchung überlasse ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat. Genug, daß hier, bei mir, die 184. Fabel mit den Worten: quam Licoterses excepit, aus sein muß. Das übrige macht entweder eine besondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehört, welches mir das Wahrscheinlichste ist, zu der 137., so daß, beides mit einander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137. oder zu der 184. machen wollen, folgendermaßen zusammenlesen würde. Es versteht sich, daß in der letztern die Worte: cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit, als eine unnötige Wiederholung, mit samt dem darauf folgenden ejus, welches auch so schon überflüssig ist, weggelassen müßte.

Auch hatten schon in dem sechzehnten Jahrhunderte zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Tomponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerspielen, Kresphont und Merope, aus dieser Fabel des Hyginus genommen und waren sonach, wie Maffei meinet, in die Fußstapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Ueberzeugung ohngeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen und den verlornen Kresphont in seiner Merope wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiedenen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebt, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigener Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern und mit Ausschließung aller andern Liebe durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheirathung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphonts sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere

Merope.

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem aetatem venit, capit consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petiit, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, ilens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriamque regnum adeptus est.

Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntniß seines Standes und seiner Bestimmung, erzogen sein; denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicherweise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Nugemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abweisender Gegenstand geraten kann, gereizet und angestrengt wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgibt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn zieht; denn, kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

Und die'n Veränderungen insolge kann man sich den Maffei'schen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regiret bereits funfzehn Jahre, und doch fühlet er sich auf dem Throne noch nicht befestiget genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten gezetteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weist ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Trohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihn seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfesten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Megisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen einen Räuber verteidiget; sein Ansehen verrät so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten; und der König begnadiget ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertrauet hatte, mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze einer Mutter ahnet immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden: wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermuthung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärket, den man bei dem

Megisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Megisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachen und es Zeit sein würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden und will ihm das Herz mit eigener Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung; indem kommt der König zurück, und der Jüngling wird befreit. So nahe Merope der Erkennung ihres Verraths war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie siehet, wie höhnisch der König über ihre Verzeßlung triumphiert. Nun ist Megisth unschulbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorjaale sei, wo er eingeschlafen, und kommt mit einer Art, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Art zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in eben den Vorjaal eingeschlichen und den schlafenden Megisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Megisth erwacht und fliehet, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurückgehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung erteilen. Indes hat Polydor auch den Megisth sich kennen gelehrt; Megisth eilt in den Tempel, drängt sich durch das Volk, und — das übrige wie bei dem Hyginus.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussah, desto größer war der Beifall und das Zujuchzen, womit die Merope des Maffei aufgenommen wurde.

Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
Nescio quid majus nascitur Oedipode:

ichrie Leonardo Abami, der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714 das ganze

Karneval hindurch fast kein anderes Stück gespielt als *Merope*; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen, und selbst die Operbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt, und in sechzehn Jahren (von 1714—1730) sind mehr als dreißig Ausgaben, in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London, davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Uebersetzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Uebersetzung nicht gechehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an den Marquis, welches er nachher seiner eignen *Merope* vorsetzte, umständlich angibt.

„Der Ton,“ sagt er, „sei in der italienischen *Merope* viel zu naiv und bürgerlich und der Geschmack des französischen Parterres viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen; und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein.“ Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisieren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir lebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Franzose will eben so groß als lebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei eben so viel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Stil dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire, oder sei wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämißtesten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseits der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimüthiger und dieser gerechter sein müssen, wenn man nicht auf den Verdacht geraten sollte, daß der nämliche

Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der erstern unter den Italienern sei, welcher Mut und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrigue auf der Liebe einer Mutter beruhe und das zärtlichste Interesse aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es, so sehr als ihm beliebt, daß die falsche Delikatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichtesten, natürlichsten Mitteln, welche die Umstände zur Verwickelung darbieten, von den unstudierten wahren Reden, welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariser Parterre hat unstreitig sehr unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will*); wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung seine Zuflucht zu nehmen, als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt zu allen Zeiten eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Verion verbunden hat. Es hat sehr unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Abenteuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, dem ohngeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraussieht, daß er der Held des Stückes werden müsse**); wenn es beleidiget wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähdrich in des Königs Armee sei, der nicht de belles Nippes besitze. Das Pariser Parterre, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen unrecht; aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Ausländer darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken recht gibt, wo sie sich schämen müßten, recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanständiger sein kann als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinem alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor

*) Je n'ai pu me servir, comme Mr. Maffei, d'un anneau, parce que depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela semblerait trop petit sur notre théâtre.

**) Je n'oserais hazarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise.

diesen beigemohnt, in den Mund legt, wenn das Interesse aufs höchste gestiegen und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftigt ist, dieses Nestorische — aber am unrechten Orte Nestorische — Geschwätz kann durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen kultivierten Völkern entschuldigt werden; hier muß der Geschmack überall der nämliche sein, und der Italiener hat nicht seinen eignen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht eben so wohl dabei gähnet und darüber unwillig wird als der Franzose. „Sie haben,“ sagt Voltaire zu dem Marquis, „in Ihrer Tragödie jene schöne und rührende Vergleichung des Virgils:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amisos queritur foetus — — —

übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Freiheit nehmen wollte, so würde man mich damit in die Epopöe verweisen. Denn Sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen; ich meine unser Publikum. Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall der Held, und nirgends der Dichter sprechen soll, und meint, daß bei kritischen Vorfällen, in Ratsversammlungen, bei einer heftigen Leidenschaft, bei einer dringenden Gefahr, kein König, kein Minister poetische Vergleichen zu machen pflege.“ Aber verlangt denn dieses Publikum etwas Unrechtes? meint es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publikum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publikum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht; und muß Voltaire das ganze italienische Publikum zu so einem Publikum machen wollen, weil er nicht Freimütigkeit genug hat, dem Dichter geradeheraus zu sagen, daß er hier und an mehreren Stellen luxuriere und seinen eignen Kopf durch die Tapete stecke? Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schädliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbraucht worden. Bei dem Virgil vermehret es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild sein soll, triumphieret, und müßte nach der Gesinnung des Polyphons mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheuet sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmade der Italiener überhaupt als einem einzeln Dichter aus ihnen zur Last zu legen, und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe, als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich

keine Fehler wären, weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sei, sondern was die Nation dafür wolle gelten lassen. „Wie hätte ich es wagen dürfen,“ fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche, gegen den Marquis fort, „bloße Nebenpersonen so oft mit einander sprechen zu lassen, als Sie gethan haben? Sie dienen bei Ihnen, die interessanten Szenen zwischen den Hauptpersonen vorzubereiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Palaste; aber unser ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem Palaste befinden. Wir müssen uns also schon nach dem Geschmack eines Volks richten, welches sich an Meisterstücken satt gesehen hat und also äußerst verwöhnt ist.“ Was heißt dieses anders, als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Szenen. Aber es sei fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Himmel! ich bin ein Franzose: ich weiß zu leben; ich werde niemanden etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie diese kalten, langweiligen, unnützen Szenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiße gemacht, weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich auch so wohlfeil davon kommen könnte; aber leider ist meine Nation so weit, daß ich noch viel weiter sein muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden als Sie; aber da jedoch meine Nation, die Ihre Nation so sehr übersieht“ — weiter darf ich meine Paraphrasen wohl nicht fortsetzen; denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne:

aus der Höflichkeit wird Persiflage (ich brauche dieses französische Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen), und aus der Persiflage dummer Stolz.

Zweihundvierzigstes Stück.

Den 22. September 1767.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Teil der Fehler, welche Voltaire als Eigentümlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheint, um sie der italienischen Nation überhaupt zur Last zu legen, daß, sage ich, diese und noch mehrere, und noch größere, sich in der *Merope* des *Maffei* befinden. *Maffei* hatte in seiner Jugend viel Neigung zur *Boesje*; er machte mit vieler Leichtigkeit Verie, in allen verschiedenen Stilen der berühmtesten Dichter seiner

Landes; doch diese Reigung und diese Leichtigkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfordert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Alterthümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenväter und Diplomaten vergraben und schrieb wider die Pfaffen und Basnagen, als er, auf gesellschaftliche Veranlassung, seine *Merope* vor die Hand nahm und sie in weniger als zwei Monaten zustande brachte. Wenn dieser Mann unter solchen Beschäftigungen in so kurzer Zeit ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf gewesen sein; oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indes ein Gelehrter von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist geistreicher und ausgedrehter als glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten oder nach bekannten Vorbildern in Büchern, als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phantasie als Gefühl; der Litterator und der Versifikator läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter.

Als Versifikator läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewundert werden könnten, aber in dem Munde seiner Personen unerträglich sind und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten. So ist es z. B. zwar sehr schicklich, daß *Agisth* seinen Kampf mit dem Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibt; denn auf diesen Umständen beruhet seine Verteidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu haben bekennet, alle, selbst die allerkleinsten Phänomene malt, die den Fall eines schweren Körpers ins Wasser begleiten, wie er hineinzieht, mit welchem Geräusche er das Wasser zerteilet, das hoch in die Luft sprizet, und wie sich die Flut wieder über ihn zuschließt,*) das

*) Atto I. Sc. III.

— — — — — In core

Pero mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo; e con fatica
(Ch' inutil' era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra, e in terra rimaneva
Una pozza di sangue: a mezzo il ponte
Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai: piombò, e gran tonfo
S'udi nel profundarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.

würde man auch nicht einmal einem kalten geschwähigen Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter steht und sein Leben zu verteidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in seiner Erzählung so kindisch genau sein könnte.

Als Litterator hat er zu viel Achtung für die Simplität der alten griechischen Sitten und für das Kostüme bezeugt, mit welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Kostüme näher gebracht werden muß, wenn es der Nührung im Trauerspiele nicht mehr schädlich als zuträglich sein soll. Auch hat er zu geistlich schöne Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entlehnt und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopöe ein gesprächiger freundlicher Alte; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ecker Salkader. Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen, so würde uns der Litterator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hatte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem Kresphontes übrig sind, zu nutzen und seinem Werke getreulich einzuflechten.^{*)} Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich hinpaßten, hätte er sie als Pfeile aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllt, so sind es andere.

Dem ohngeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo man wünschen dürfte, daß sich der Litterator weniger vergessen hätte. 3. G.: Nachdem die Erkennung vorgegangen und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gewesen sei, ihren eignen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!“

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war: in die

^{*)} Non essendo dunque stato mio pensiero di seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per conseguenza di porre nella mia que' sentimenti di essa, che son rimasti quà e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarcò, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobco.

Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Drama austreuten. Ich würde diese Unachtsamkeit niemanden als ihm anzurechnen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Messene zu einer Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibe, und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Ueberhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheint es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte „Bühne“ und „erdichten“ sind der Sache schon nachtheilig und bringen uns geradenweges dahin, wovon sie uns abbringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urtheile hat Maffei sich mit dem begnügt, was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenpiete, in der Bude des Harlekins zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereinheiten und Schulschnitern. „Mit einem Worte,“ schließt er, „das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kommt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung derselben nicht würde haben aushalten können, und in Italien selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen Reisen die elendesten Schriftsteller in Gold genommen, seine Tragödie zu übersehen; er konnte leichter einen Uebersetzer bezahlen, als sein Stück verbessern.“

So wie es selten Komplimente gibt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken wider den Maffei recht, und möchte er doch höflich oder grob sein, wenn er sich begnügt, ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten und

gehet mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht, offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämißches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechtereit Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheint dieses auch zum Theil gefühlt zu haben und ist daher nicht saumselig, in der Antwort an Lindellen den Maffei in allen den Stücken zu verteidigen, in welchen er sich zugleich mit verteidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Korrespondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück: die Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Herr von Voltaire hätte mittheilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigenthümlichkeiten des französischen Geschmacks ins Licht zu stellen? ihm zu zeigen, warum die französische Merope eben so wenig in Italien als die italienische in Frankreich gefallen könne? —

Dreihundvierzigstes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt sich vermuten. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuten, was andere gesagt haben könnten.

Lindern, vorß erste, ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gelehrt hat, so hat er doch nicht immer so plump gelehrt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. B., Megisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus: „O mein alter Vater!“ und die Königin werde durch dieses Wort, alter Vater, so gerührt, daß sie von ihrem Vorsatz ablasse und auf die Vermutung komme, Megisth könne wohl ihr Sohn sein. Ist das nicht, setzt er höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermutung! Denn freilich ist es ganz etwas Sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei,“ fährt er fort, „hat mit diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen, den er in der ersten Ausgabe seines Stückes begangen hatte. Megisth rief da: „Ach, Polydor, mein Vater!“ Und dieser Polydor war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertrauet hatte. Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß Megisth ihr Sohn sei, und das Stück wäre

aus gewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft; aber seine Stelle hat ein noch weit größerer eingenommen.“ Es ist wahr: in der ersten Ausgabe nennt Megisth den Polydor seinen Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stukt bloß bei dem Namen Polydor, der den Megisth gewarnt habe, ja keinen Fuß in das Messenische Gebiete zu setzen. Sie gibt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fordert bloß nähere Erklärung; und ehe sie diese erhalten kann, kommt der König dazu. Der König läßt den Megisth wieder losbinden, und da er die That, weswegen Megisth eingebracht worden, billiget und rühmet und sie als eine wahre Heldenthat zu belohnen verspricht, so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß notwendig bei ihr mehr gelten als ein bloßer Name. Sie bereuet es nunmehr auch, daß sie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe;

Che dubitar? misera, ed io da un nome
Trattener mi lasciai, quasi un tal nome
Altri aver non potesse —

und die folgenden Aeußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meinung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverlässigste, gewisseste Nachricht haben müsse. Ist denn das also nun so gar abgeichnadt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Masses nicht einmal für sehr nötig halte. Laßt es den Megisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund war, der so hieße und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope ohne alle Widerrede das für wahrscheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubet, da sie weiß, daß er ihrem Sohne so lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Uebereinstimmung eines Namens schließen könnte. Freilich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen, Megisth sei der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermutung gründe, so wäre es etwas anders. Aber dieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund, zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß sein. — Es versteht sich, daß ich das, was man zur Not entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgabe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen, daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt; und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope

in ihrem Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidiget finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweitenmale, ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden, kommt: sondern dieses, daß sie zum zweitenmale durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Uebergewicht erteilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist als mit den gemeinsten, ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall einmal der Mutter einen so frommen Dienst erweist, das kann sein; wir wollen es um so viel lieber glauben, je mehr uns die Ueberrasschung gefällt. Aber daß er zum zweitenmale die nämliche Uebereilung auf die nämliche Weise verhindern werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; eben dieselbe Ueberrasschung, wiederholt, hört auf, Ueberrasschung zu sein; ihre Einförmigkeit beleidiget, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar eben so abenteuerlich, aber nicht eben so mannigfaltig zu sein weiß als der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorläßlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. — „Der vierte Akt,“ sagt er, „fängt mit einer kalten und unnötigen Szene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an; hierauf beegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen Aegisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch wirklich ein, so wie er es versprochen hat. O schön! und die Königin kommt zum zweitenmale, mit einer Art in der Hand, um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deswegen schläft. Diese nämliche Situation, zweimal wiederholt, verrät die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher sein kann.“ Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schläfe beredet? Das lügt Lindelle. *) Aegisth trifft die Vertraute an

*) Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: ensuite cette suivante rencontre le jeune Egiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise, sondern auch der Herr von Voltaire selbst: la confidente de Merope engage le jeune Egiste à dormir sur la scène, afin de donner le temps

und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sei. Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm alles gern sagen; aber ein wichtiges Geschäft rufe sie ihn wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bei ihm sein. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn, zu bleiben, aber nicht, zu schlafen; und Megisth, welcher seinem Versprechen nach bleibt, schläft nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht sieht, wo er die Nacht sonst werde zubringen können als hier. *) — Die zweite Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope,“ sagt er, „nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange; und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen.“ Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes,“ antwortet der Alte, „ist dieser Dienst selbst, ist dieses, daß ich dich verjüngt sehe. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen; aber das steht weder in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren: daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde u. s. w.“ **) Heißt das: erleichtere du mir diese Last? gib du mir Stärke und

à la reine de venir l'y assassiner. Was aus dieser Uebereinstimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Setten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwei Lügner mit einander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Morte.

*) Atto IV. Sc. II.

Egi. Ma di tanto furor, di tanto affanno
Qual' ebbe mai cagion? — —

Ism. Il tutto
Scoprirti io non ricuso; mà egli è d'uopo
Che qui t'arresti per brev' ora: urgente
Cura or mi chiama altrove.

Egi. Io volontieri
T'attendo quanto vuoi. *Ism.* Mà non partire
E non far sì, ch' io quà ritorni indarno.

Egi. Mia fe' d'ò in pegno; e dove gir dovrei? —

**) Atto IV. Sc. VII.

Mer. Ma quale, o mio fedel, qual potrò io
Darti già mai mercè, che i merti agguagli?
Pol. Il mio stesso servir fu premio; ed ora
M'è, il vederti contenta, ampia mercede.
Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: caro
Sol mi saria ciò, ch' altri dar non pnote;
Che scemato mi fosse il grave incarco
De' gli anni, che mi stà sù'l capo, e à terra
Il curva, e preme sì, che parmi un monte —

Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydors ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und mußten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichen Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt? — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem dritten nicht wichtig genug sein, ihm zu sagen, daß er gelogen hat? —

Vierundvierzigstes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei dem Maffei schließe, daß Megisth der Mörder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher angelegt hat als ich, Merope glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mörder ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen.“ Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Markas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Megisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Megisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großgroßvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurikles und Merope nach funfzehn Jahren sogleich wiedererkannten? Wenn das ist, so mußte sie der Alte freilich mitnehmen; und der Herr von Voltaire hat Ursache, ihm ver-

bunden zu sein, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel dachte. Wenn Megisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wiedererobern konnte. — Zweitens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heiraten will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei, noch ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus Merope zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler des Stoffes; aber ich betenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr gering halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist.“ Nein, der Fehler liegt nicht im Stoffe. Denn in diesem Umstände eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vorteil nicht dabei sah? —

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können; aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu sein als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesezt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Szenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Perzonen oft ohne Ursache austräten und abgingen; alles wesentliche Fehler, die man hentzutage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen, wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnet, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidiget, sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht. *) Besonders ist Voltaire ein Meister,

*) Dieses war zum Teil schon das Urtheil unsers Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen,“ sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, „beobachteten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe größtentheils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachteten. Daraus kommt ge-

sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an ein besonderes Klotz geschmiedet. Es kostet mir Ueberwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunsttrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben: so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

1. Die Szene ist zu Messene, in dem Palaste der Merope. Das ist, gleich anfangs, die strenge Einheit des Ortes nicht, welche, nach den Grundrissen und Beispielen der Alten, ein Hebelin verlangen zu können glaubte. Die Szene muß kein ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und eben demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Geleze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Szene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muß gedacht werden. Nur hätte er bei

rade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Szenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auf tretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorher waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers auführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte, der Schauplatz ist ein Saal in Cimonens Hause' unter das Verzeichniß seiner Person zu setzen: 'der Schauplatz ist auf dem Theater'. Oder, im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Szene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauer zu Gefallen an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat."

diesen Abwechselungen auch die Vorsicht brauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der nämlichen Szene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern; und ihn vollends in eben derselben Szene abzuändern oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. — Der dritte Akt der Merope mag auf einem freien Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kreophontes zu sehen, an welchem die Königin den Aegisth mit eigner Hand hinrichten will: was kann man sich armseliger vorstellen, als daß, mitten in der vierten Szene, Eurikles, der den Aegisth wegföhret, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hebelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen *); besonders wenn man zugleich die Ursache erwägt, warum Aegisth, so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben so ein Vorhang wird in dem fünften Akte aufgezo- gen. Die ersten sechs Szenen spielen in einem Saale des Palastes, und mit der siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um den toten Körper in einem blutigen Noche sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen, die Thüren dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihre verwitweten königlichen Majestät Schloßkapelle, die gerade an den Saal stieß und mit ihm Kommunikation hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen; wenigstens den Aegisth, der am Ende der vierten Szene zu laufen hat und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er acht Zeilen darauf seine That schon vollbracht haben soll.

*) On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les Acteurs paroissent et disparoissent selon la nécessité du Sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventés, et ceux qui les approuvent Pratique du Théâtre, Liv. II. chap. 6.

Fünfundvierzigstes Stück.

Den 2. October 1767.

2. Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner *Merope* vorgehen läßt, an einem Tage geschehen, und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß! Man nehme immer einen völligen, natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die *Cornelle* ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können, aber desto mehr moralische. Es ist freilich nicht unmöglich, daß man innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getraut sein kann, besonders, wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber, wenn es geschieht, verlangt man nicht, eine so gewaltjame Beschleunigung durch die allertrüglichen und dringendsten Ursachen gerechtfertiget zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischerweise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; *Polyphont* und der abweisende *Alegisith* können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des *Alegisith* zu vereiteln, will *Polyphont* die Mutter desselben heiraten; an eben demselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weiset ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; *Polyphont* ist also König, und man sollte glauben, *Alegisith* möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuermählte König könne es vors erste mit ihm ansehen. Nichts weniger; er bestehet auf der Heirat, und bestehet darauf, daß sie noch desselben Tages vollzogen werden soll, eben des Tages, an dem er *Merope* zum erstenmale seine Hand angetragen, eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik. Desto schlimmer; diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! *Merope* hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihn ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König, und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht gibt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehemals zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nötig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft

es ihn, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Megisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zugleich die Sache seiner Mutter zu betreiben, sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganze fünfzehn Jahr sonst so bedächtlich zu Werke gegangen, diesen Megisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unsehbarer ist als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheiratet sein, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Er-
 ängnung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Akts geht; und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert: hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn, was er an einem Tage thun läßt, kann zwar an einem Tage gethan werden; aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviret, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. B. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereiset wird, und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Orts von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vortheil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Waffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hilfe, und die Ver-
 mählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst

den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteiget; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltaires Polyphont ist ein Ephemeron von einem Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdienet, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3. Maffei, sagte Lindelle, verbinde öfters die Szenen nicht, und das Theater bleibe leer — ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Szenen,“ sagt Corneille, „ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen u. i. w.“ Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr erkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens eben so glaubwürdig sein als Lindelle; und was nach jenem also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. B. in dem ersten Akte Polyphont zu der Königin kommt und die Königin mit der dritten Szene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen seine Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfnis des Dichters verrät sich in der vierten Szene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir notwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4. Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht, — und Voltaire motiviert es eben so oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kommt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. B. Eurikles in der dritten Szene des zweiten Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln, so müßte man

von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes *Peto veniam exeundi*, mit der ersten besten Lügen, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um ein paar Zeilen darauf mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern erteilen zu lassen mußte. Noch ungeachtet geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte, daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei; und so geht er mit einem „Venez, Madame“ ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exclamation zu einer andern Kulisse hinein, worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfängt und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Grog Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwätzen sollen. Nun schließt auch der vierte Akt, und schließt vollkommen wie der dritte. Polyphont citirt die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreiet:

Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage;
und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

Vous venez à l'autel entraîner la victime.

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beidem; gut Ding will Weile haben: Polyphont hat noch etwas vergessen und kommt noch einmal wieder und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch platterdings gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließen kloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechshundvierzigstes Stück.

Den 6. October 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz

der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bonafide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neun Malen siebenmal weit mehr dabei gewannen, als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifizieren, alles Ueberflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intriguen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickelteren Handlungen in eben der Strenge anpassen mußten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entjaat hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorjam aufzukündigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit aus einander lägen und keiner eine besondere Verzierung bedürfte, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfterer als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin eräugnen, ließen sie für einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen; und das Sprichwort sagt: „Bohre das Brett, wo es am dünnsten ist.“ — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickste Kante, den astigsten Theil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunst-richter alle so, besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltaires und Maffeis *Merope* acht Tage danern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterieen vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht, über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weiblich machen können; die größten Verbrechen unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade ungestraft zu lassen u. s. w.: wenn es einen Tyrannen gibt, der diesen unsinnigen Weg, zu regieren, einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen.*) — Es ist wahr, so gar frostig und wahn-

*) Atto III. Sc. II.

— — — Quando

Saran da poi sopiti alquanto, e queti
 Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
 Per mute oblique vie n'andranno a Stige
 L'alme più audaci, e generose. A i vizi
 Per cui vigor si abbatte, ardir si toglie
 Il freno allargherò. Lunga clemenza
 Con pompa di pietà farò, che splenda
 Su i delinquenti; a i gran delitti invito,
 Onde restino i buoni esposti, e paghi
 Renda gl' iniqui la licenza; ed onde
 Poi fra se distruggendosi, in crudeli
 Gare private il lor furor si stempri.
 Udrai sovente risonar gli editti,
 E raddoppiar le leggi, che al sovrauo
 Giovau servate, e transgredite. Udrai
 Correr minaccia ognor di guerra esterna;

wichtig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamieren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. 3. E.

— Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengeance —

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encore ce crime! — —

Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen den Aegisth sieht einem eben so verischlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfang an schildert, noch weniger ähnlich. Aegisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorjam schwören? In den Augen des Volks? Unter dem Geichrei seiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte?*) Er hat sich für seine Person alles von dem Aegisth zu verziehen; Aegisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Aegisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereinheiten frei; denn dieser kennt den Aegisth nicht und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Aegisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen acht; der Streich war geschehen und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope,“ sagt Lindelle, „wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das Herz

Ond' io n'andrò su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò. — —

*) Acte I. Sc. 4.

Si ce fils, tant pleuré, dans Messène est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
Revivront dans les coeurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du père, et cent rois pour ayens,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos Dieux;
Le cris, le désespoir d'une mère éplorée,
Détruiront ma puissance encor mal assurée.

aus dem Leibe reißen und es mit ihren Zähnen zerfleischen.*) Das heißt, sich wie eine Kannibalin, und nicht wie eine betrübtete Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden.“ Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz, ohne Salz und Schmalz, beißen sollte, so dünkt mich doch, sie ist im Grunde eben so gut Kannibalin als die italienische. —

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. October 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig, eine überlegte, kalte Handlung aber alles beweiset: so werde ich wohl recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstrecket, ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahinsinkt und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt höret, wieder aufspringt und tobet und wüthet und die blutigste, schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen drohet, und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltthätigen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnt, was es an Schönheit und Nührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorsehret, Feierlichkeiten dazu anordnet und selbst die Henkerin sein, nicht töten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl; aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalininnen denken, eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope

*) Atto II. Sc. 6.

Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; io voglio poi
Con una seure spalancargli il petto,
Voglio strappargli il cor, voglio co' denti
Lacerarlo, e sbranarlo — —

gefallen, wenn da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht eben so sehr verachten als verabzichten soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffs machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Megisth mit eigener Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser ehemals so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Megisth mit eigener Hand ermorden will; allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Ueberlegung thun muß. Und so scheint sie es auch bei dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kommt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggenommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sei, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das Erste und Beste, was ihr in die Hände fällt, eilt voller Wut nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Megisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Ueber-eilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich bloß für den Megisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will: ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rauche Hitze zu verwünschen habe. Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessierte, an dem Sie so viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannte, weil man eine alte Klugung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes an dem Grabmale seines Vaters mit eigener Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hilfe zu nehmen — O psui, Madame! Ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach fünfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, eben so wenig ein Fehler des Stoffs ist, habe ich schon berührt. Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Merope gleich nach der Ermordung des Kresphonts geheiratet; und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Eurikles, beim Voltaire, Merope jetzt nach fünfzehn Jahren verreden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben, *) hätten sie auch vor fünfzehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Absichten gegen die Mörder ihrer Männer überwandten und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich, etwas Ähnliches in dem griechischen Roman des Charitons, den d'Orville herausgegeben, ehemals gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genuß, daß das, was dem Eurikles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphonts eingeführt hätte. Die kalten Szenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse

*) Acte II. Sc. I.

— — *Mér.* Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil où son enfance a langui condamnée
Lui serait moins affreux que ce lâche hyménée.

Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son ame était instruite,
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,
De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.

Mér. Ah que me dites-vous?

Eur. De dures vérités
Que m'arrachent mon zèle et vos calamités,
Mér. Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!
Vous qui me l'avez peinte de si noires couleurs!

Eur. Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs;
Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui résiste;
Il est sans héritier, et vous aimez Egiste. —

durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter und die Situationen noch weit intriganter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnet hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor alters befahren worden, so begnügte er sich, auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Gleise zu räumen, über die er meinet, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Megisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene geraten und dajelbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Megisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorjase, sich zu rächen, nach Messene und gab sich selbst für den Mörder des Megisth aus; nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht oder aus Mißtrauen oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußstapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich Megisth nicht kennet, daß er von ungefähr nach Messene kommt und *per combinazione d'accidenti* (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Megisth gehalten wird, gibt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse ungemein. Bei dem Euripides wußte es der Zuschauer von dem Megisth selbst, daß er Megisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eignen Sohn umzubringen kommt, desto größer mußte notwendig das Schrecken sein, das ihn darüber besiel, desto quälender das Mitleid, welches er vorausjase, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuten wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könne, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick versiparet, in welchem es Schrecken zu sein aufhöret. Das Schlimmste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuten sollte; und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder eben so viel,

als ihnen Merope trauet, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen eben so viel, so hatten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrieger, und das Schicksal, das sie ihm zgedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Merope, daß sie nicht besser darauf merket und sich von weit leichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13. October 1767.

Es ist wahr, unsere Ueberraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Megisth Megisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Ueberraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermuthet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will über diesen Punkt den besten französischen Kunst-richter für mich sprechen lassen. „In den verwickeltesten Stücken,“ sagt Diderot, *) „ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dünkte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Scene verraten würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er

*) In seiner dramatischen Dichtkunst, hinter dem Hausvater, S. 327 der Uebers.

ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles, was vorgegangen ist; und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Bessers thun kann, als daß man ihm gerade vorausragt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie bauet, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen, als sie wollen: so viel weiß ich gewiß, daß für eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich cräugnet, es immer zehn und mehrere gibt, wo das Interesse gerade das Gegentheil erfordert. — Der Dichter bewerkstelliget durch sein Geheimnis eine kurze Ueberraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdenn mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenziehet und lange Zeit darüber verweilet? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen; wenn sie nur der Zuschauer alle kennen. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschweigungen notwendig sind, ein undankbarer Stoff ist: daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt, so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mit die geheimen Anschläge einer Person vertrauen und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zustand der Person unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlt, daß Handlung und Neben ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Als denn nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann.“

Dieses auf den Aegisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Planen sich Diderot erklären würde: ob für den alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Aegisth eben so gut kennen, als er sich selbst; oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Aegisth sich und den Zuschauern ein Räthsel ist und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen“ macht, die weiter nichts als eine kurze Ueberraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringsfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Ueberraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für eben so neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu in Ansehung ihrer Abstraktion, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahiret worden. Sie sind neu in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegentheil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prä dilektion für dieses Gegentheil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Criticis so sehr mißfallen. „Nicht genug,“ sagt Hedelin, „daß er meistens alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß und durch den er nicht allein, was geschehen ist, sondern auch alles, was geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von weitem kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewisheit und Erwartung, die auf dem Theater beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Ueberraschung beruhen.“*) Rein: der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre und daß die Ergözung einer fin-

*) *Pratique du Théâtre, Liv. III, chap. 1.*

bischen Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung eben so viel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Nührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich mußte den Kunststrichern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein als nur dieses, daß er uns die nötige Kenntniß des Vergangenen und des Zukünftigen nicht durch einen feinem Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu gebräuchet; und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Notwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstoßlernerweise zugeschanzt wird? Gibt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren, als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau von einander ab, als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und eben demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides weder ganz Erzählung, noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten einer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nützlichsten lasttragenden Tieren? —

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16. October 1767.

Mit einem Worte: wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen seine Arbeit so leicht machte, als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im

Grunde eben so regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es nur dadurch weniger zu sein scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr erteilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Aergernis machen, auch ohne diese Prologe vollkommen ganz und vollkommen verständlich sind. Streichet z. B. vor dem Ion den Prolog des Merkurs, vor der Hefuba den Prolog des Polydors weg; laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Ion und diese mit den Klagen der Hefuba anfangen: sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nämlichen Gang, den nämlichen Zusammenhang? Bekennet sogar, daß die Stücke nach eurer Art zu denken desto schöner sein würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Ion, welchen Krensa will vergiften lassen, der Sohn dieser Krensa ist; daß die Krensa, welche Ion von dem Altar zu einem schmachvollen Tode reißen will, die Mutter dieses Ion ist; wenn wir nicht wüßten, daß an eben dem Tage, da Hefuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Ueberraschungen geben, und diese Ueberraschungen würden noch dazu vorbereitet genug sein, ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellsten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schöfiling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen, daß Euripides vielleicht eben so viel Einsicht, eben so viel Geschmack könne gehabt haben als ihr; und es wundert euch um so viel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem seinen Geschmacke dennoch einen so groben Fehler begehen können: so tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte! Euripides sahe es so gut als wir, daß z. B. sein Ion ohne den Prolog bestehen könne; daß er ohne denselben ein Stück sei, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Akte, daß Ion der Sohn der Krensa sei, so ist es für ihn nicht ein

Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Akte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Ion, an welcher sich Ion in dem vierten Akte rächen will, sondern bloß die Muehelnörderin. Wo sollten aber alsdenn Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermutung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Ion und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen sein. Diese Vermutung mußte zur Gewißheit werden; und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte: war es nicht immer besser, daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise erteilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen; seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie sein soll; und wenn ihr noch unwillig seid, daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat, so versorge euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads Kreusa, wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagne Zigeunerin ausfragt, immerhin gefalle sie euch besser als des Euripides Ion: und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragiichsten von allen tragiischen Dichtern nennet, so sah er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben, ob ich schon weiß, daß viele den Stagniten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich eben so tragiisch dünken dürfen, als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter erteilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung sein, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe als den Reichtum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwenderisch in seinen Stücken austreuet. Ich denke, daß er ihr weit mehr schuldig war; er hätte ohne sie eben so spruchreich sein können; aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragiisch ge-

worden sein. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen wie Sokrates am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er prediget. Aber den Menschen und uns selbst kennen; auf unsere Empfindungen aufmerksam sein; in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben; jedes Ding nach seiner Absicht beurtheilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glückliche der Dichter, der so einen Freund hat, — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rate ziehen kann! —

Auch Voltaire scheint es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich anfangs bekannt machte; wenn er uns mit der Uebersetzung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt und den sie bald darauf als den Mörder ihres Megisths hinrichten will, der nämliche Megisth sei, sofort könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kannte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dold gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr hinreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen Megisth setzen, und so weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt; und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichniß der Personen nachsehen; da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Person, über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen Megisth gelesen haben, auf die Frage:

— — — — — Narbas vous est connu?

Le nom d'Egiste au moins jusqu'à vous est venu?

Quel était votre état, votre rang, votre père?

antwortet:

Mon père est un vieillard accablé de misère;

Policlete est son nom; mais Egiste, Narbas,

Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Megisth, der nicht Megisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er

der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser, die den Klummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Burische gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Burische, sehen sie, heißt Megisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße: o, mit dem Burischen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgesäumter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrene Leser zu denken in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrenen Leser besser ist, auch so gleich anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art, sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sei als ein Prolog im Geschmacke des Euripides!

Fünfzigstes Stück.

Den 20. Oktober 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie es sich gehört; Megisth heißt er als der Sohn des Polydor, und Kreiphont als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt; und Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als sein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichnis den wahren Stand des Megisth nicht voraus verrate. *) Das ist, die Italiener sind von den Ueberraschungen noch größere Liebhaber als die Franzosen. —

Aber noch immer Merope! — Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt heiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch

*) Fin ne i nomi de Personaggi si è levato quell' errore, comunissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, e per conseguenza di levare il piacere a chi legge, ovvero ascolta, essendosi messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto nome d'Egisto.

wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben, anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen: anstatt aller dieser artigen Säckelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke; schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte; mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedauere sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind, als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Ueber die *Merope* indes muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die *Merope* des Voltaire im Grunde nichts als die *Merope* des Maffei sei; und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht eben derselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern eben dieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für eben dieselben Stücke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf eben dieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts als für den Uebersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die *Merope* des Euripides nicht bloß wiederhergestellt; er hat eine eigene *Merope* gemacht: denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab; und in dem Vorsatze, ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte vom Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß *Merope* mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst, nach fünfzehn Jahren, auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubet; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der *Merope* sich selbst nicht kennet; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Megisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn *Merope* den Megisth zum erstenmale erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Megisth vor *Meropens* Augen von ihren eignen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit

einem Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er bloß darum seinen Tyrannen ist erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erlind, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E.: Anstatt daß beim Maffei Polyphont bereits fünfzehn Jahre regiert hat, läßt er die Unruhen in Messene ganze fünfzehn Jahre dauern und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß beim Maffei Megisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übel nehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben, anfleht. Anstatt daß beim Maffei Megisth durch einen Ring in Verdacht gerät, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Klüftung entstehen u. s. w. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind und auf die Oekonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Aeußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelften von den angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Megisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, ohnfern einer Brücke über die Lamise; Megisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Megisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Megisths desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem Ältern gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn; aber nun weiter. Wenn Megisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdenn? Er trägt den toten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum

denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß, das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken, aber das Warum gar nicht. Maffei's Megisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper beiseite geschafft sei, daß sodann nichts seine That verraten könne; daß die sodann mit ihm dem Körper in der Flut begraben sei. Aber kann das Voltairens Megisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davongetragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtiam ist, von weiten beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und dafür eilen sollen, je eher je lieber über die Grenze zu kommen. Freilich mußte der Körper des Folgenden wegen ins Wasser geworfen werden; es war Voltaire eben so nötig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrthume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Megisth sich selber zum Besten thut, er bei jenem bloß dem Dichter zu Gefallen thun muß. Denn Voltaire forrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen, daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfnis abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt und dafür die Erkennung von seiten des Megisth in Gegenwart des Polyphonts geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Szene des vierten Akts ganz vortreflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Szene des dritten Akts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte getheilt werden können. Denn daß Megisth mit einmal von dem Eurikles weggeführt wird und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltthames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser als die übereilte Flucht, mit der sich Megisth bei dem Maffei rettet und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht ist um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer

beiderseitigen Empfindungen gegen einander vorenthalten hätte! Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilet haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über *cette longue carrière de cinq actes qui est prodigiusement difficile à remplir sans épisodes* — Und nun für dieses Mal genug von der Merope!

Einundfunzigstes Stück.

Den 23. October 1767.

Den neununddreißigsten Abend (Mittewochs, den 8. Julius) wurden *Der verheiratete Philosoph* und *Die neue Agnese* wiederholt.

Chevrier sagt, *) daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiele des Campistron geschöpft habe und daß, wenn dieser nicht seinen *Jaloux désolés* geschrieben hätte, wir wohl schwerlich einen verheirateten Philosophen haben würden. Die Komödie des Campistron ist unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß sie auf irgend einem deutschen Theater wäre gespielt worden; auch ist keine Uebersetzung davon vorhanden. Man dürfte also vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier sei.

Die Fabel des Campistron'schen Stückes ist kurz die: Ein Bruder hat das ansehnliche Vermögen seiner Schwester in Händen, und um dieses nicht herausgeben zu dürfen, möchte er sie lieber gar nicht verheiraten. Aber die Frau dieses Bruders denkt besser, oder wenigstens anders; und um ihren Mann zu vermögen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf alle Weise eifersüchtig zu machen, indem sie verschiedne junge Mannspersonen sehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt; der Mann wird eifersüchtig und willigt endlich, um seiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner Frau, dem zu Gefallen sie die Rolle der Kokette gespielt hatte. Der Mann sieht sich berückt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem Grunde seiner Eifersucht überzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des verheirateten Philosophen Aehnliches? Die Fabel nicht das geringste. Aber hier

*) L'Observateur des Spectacles, T. II. p. 135.

ist eine Stelle aus dem zweiten Akte des Campistroneischen Stücks, zwischen Dorante, so heißt der Eifersüchtige, und Dubois, seinem Sekretär. Dieje wird gleich zeigen, was Chevrier gemeinet hat.

Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdrießlich, ärgerlich; alle meine ehemalige Heiterkeit ist weg; alle meine Freude hat ein Ende. Der Himmel hat mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, dieser Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — Sie bringt mich zur Verzweiflung.

Dubois. Hassen Sie sie denn?

Dorante. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. — Aber ich liebe sie, und liebe sie so sehr — Verwünschte Qual!

Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersüchtig?

Dorante. Bis zur Raserei.

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifersüchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was Eifersucht heißt, —

Dorante. Gelacht und gespottet. Desto schlimmer bin ich nun daran! Ich Geß, mich von den elenden Sitten der großen Welt so hinreißen zu lassen! In das Geichrei der Narren einzustimmen, die sich über die Ordnung und Zucht unserer christlichen Vorfahren so lustig machen! Und ich nimnte nicht bloß ein; es währte nicht lange, so gab ich den Ton. Um Wiß, um Lebensart zu zeigen, was für albernes Zeug habe ich nicht gesprochen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pñi, wie schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, ist ein Bär! Der es ihr übel nimmt, wenn sie auch andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört ins Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte man da sollen ins Tollhaus schicken. —

Dubois. Aber warum sprachen Sie so?

Dorante. Hörst du nicht? Weil ich ein Geß war und glaubte, es ließe noch so galant und weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie verheiratet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Mädchen vor; und ich nahm es. Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich liebe sie ikt nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täglich schöner, täglich reizender. Ich sah es und entbrannte, und entbrannte je mehr und mehr; und ikt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin so eiferfüchtig! — daß ich mich schäme, es auch nur dir zu bekennen. — Alle meine Freunde sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht ofte genug um mich haben konnte, sehe ich ißt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen? Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die Schmeicheleien, die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand, der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken ihre himmlischen Augen und den ihre schönen Zähne. Alle finden sie höchst reizend, höchst anbetenswürdig; und immer schließt sich ihr verdammtes Geschwätze mit der verwünschten Betrachtung, was für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

Dorante. O, sie treiben ihre unverkämte Rühnheit wohl noch weiter! Kaum ist sie aus dem Bette, so sind sie um ihre Toilette. Da solltest du erst sehen und hören! Jeder will da seine Aufmerksamkeit und seinen Wiß mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall jagt den andern, eine böshafte Spöttei die andere, ein kitzelndes Hinstörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebhängeleien, die meine Frau so leutielig annimmt, so verbindlich erwidert, daß — daß mich der Schlag oft rühren möchte! Kannst du glauben, Dubois? — ich muß es wohl mit ansehen, daß sie ihr die Hand küssen.

Dubois. Das ist arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht mucken. Denn was würde die Welt dazu sagen? Wie lächerlich würde ich mich machen, wenn ich meinen Verdruß auslassen wollte! Die Kinder auf der Straße würden mit Fingern auf mich weisen. Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gassenhauer auf mich zum Vorscheine kommen u. s. w.

Diese Situation muß es sein, in welcher Chevrier das Aehnliche mit dem verheirateten Philosophen gefunden hat. So wie der Eiferfüchtige des Campistron sich schämet, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich ehemals über diese Schwachheit allzu lustig gemacht hat: so schämt sich auch der Philosoph des Destouches, seine Heirat bekannt zu machen, weil er ehemals über alle ernsthafteste Liebe geispottet und den ehelosen Stand für den einzigen erklärt hatte, der einem freien und weisen Manne anständig sei. Es kann auch nicht fehlen, daß diese ähnliche Scham sie nicht beide in mancherlei ähnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist z. B. die, in welcher sich Dorante beim Campistron siehet, wenn er von seiner Frau verlangt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihn bedeutet, daß das

eine Sache sei, die er selbst bewerkstelligen müsse, fast die nämliche mit der bei dem Destouches, in welcher sich Arist befindet, wenn er es selbst dem Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sei, als daß er sich zu so einer Thorheit, wie das Heiraten, sollte haben verleiten lassen.

Dem ohngeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke notwendig das Stück des Campistron vor Augen gehabt haben müßte; und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen geraten; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Ähnliche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unsers Dichters, welcher die prächtige Ausgabe der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren in vier Quartbänden aus der königlichen Druckerei zu Paris erschien, meldet uns in der Vorrede zu dieser Ausgabe eine besondere, dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dichter nämlich habe sich in England verheiratet und aus gewissen Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. Eine Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Geheimnis früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen; und dieses habe Gelegenheit zu dem verheirateten Philosophen gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum sollten wir es seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.





170385
LG Lessing, Gotthold Ephraim
L639aus Ausgewählte werke in sechs Bänden. Bd.3.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU

